Isabella Leardini

DOMARE IL DRAGO

Laboratorio di poesia per dare forma alle emozioni nascoste

MONDADORI

Le storie raccontate in questo libro sono vere e nascono da esperienze realmente vissute dall'autrice; di alcuni protagonisti e luoghi sono stati cambiati i nomi per rispettarne la privacy.

librimondadori.it
anobii.com

Domare il drago
di Isabella Leardini
Collezione Vivere Meglio

ISBN 978-88-04-68862-4

© 2018 Mondadori Libri S.p.A., Milano
I edizione agosto 2018

Indice

ENTRARE NEL BOSCO
11 Dire la verità
16 La giungla
19 Alce rossa
23 Il talento
28 Il drago

33 IL METODO DEI SETTE SÌ

IL PRIMO SÌ È AL SILENZIO
35 I tre silenzi
41 L'animale in tasca
44 Il prezzo del silenzio: tre fiabe
48 L'arco
51 I sassi in tasca
54 L'aggettivo d'argento

IL SECONDO SÌ È ALLA PAROLA
57 La scintilla
60 Lo stampo

64 Il vento
70 L'occhio del drago
76 Il filo di seta
81 L'animale guida

IL TERZO SÌ È ALL'ALTRO
89 Dare del "tu"
93 Vedere l'altro: Orfeo e Psiche
97 Il tu assente
102 Il tu nascosto

IL QUARTO SÌ È IL LAVORO
107 La stoffa
112 Dopo la burrasca
115 Stanare il nemico
119 Non perdonarsi
126 I fiori
131 La lumaca
138 La specie
142 La formula

IL QUINTO SÌ È TOCCARE IL NODO
147 Il centro del bosco
154 Attraverso lo specchio
162 Gli indomabili
165 La palude
169 Il nodo sul fondale
174 La soglia

IL SESTO SÌ È LA VOCE

177 Il verso del drago
181 Tornare a riva
185 Nato due volte
188 La partitura
193 Il seme

IL SETTIMO SÌ È LA FORMA FISSA

199 Il caleidoscopio si ferma
205 Il disegno
211 Incastonare il gioiello
216 Il diadema

219 *Bibliografia e fonti*
225 *Ringraziamenti*

Domare il drago

Ai ragazzi che corrono nel buio

Entrare nel bosco

Dire la verità

> Di' tutta la verità ma dilla obliqua –
> il successo è nel cerchio –
>
> EMILY DICKINSON

Ognuno finge di essere qui per caso, ma ognuno è stato portato qui da un'ansia che non trova forma finché non trova un nome.

C'è una specie di inchiostro nero che abbiamo in circolo, è fatto di tutte le cose da dire che non sono state dette. Qualche volta trova una strada per uscire, si attorciglia in un foglio, in una nota sul telefono, nel messaggio che stavamo scrivendo; ma più spesso resta aggrappato dentro e stringe un nodo, rimane nascosto in qualche organo vitale. La poesia è fisica quanto le lacrime o una risata, è un istinto innato della parola, lo stesso che all'inizio ha dato i nomi alle cose e il ritmo alle preghiere. Quando arriva ci attraversa, entra in quello che stavamo facendo come qualcosa che ci viene dettato dall'interno. La prima poesia è come uno strano animale che non sapevamo di avere in casa: ci attrae ma ci mette a disagio, ha perfino qualcosa di ridicolo, è quello che potremmo capire di una medusa o di una lucciola prima di riuscire a vederle brillare nel proprio elemento. Eppure, anche se non sappiamo cosa farcene, sentiamo che è qualcosa di fondamentale.

«La poesia dice la verità, ma la dice in modo obliquo» è la lezione del grande poeta Seamus Heaney.

I ragazzi che si fermano dopo la scuola per un laboratorio di poesia sono un po' dispersi tra i banchi dell'aula magna in cui sto parlando, non sanno ancora cosa voglia dire questa formula segreta dello scrivere, eppure li attrae, ne sentono già la natura magnetica: dire la verità in modo obliquo è un concetto che ha dentro una responsabilità rischiosa, e nello stesso tempo una misteriosa libertà.

Un laboratorio di poesia serve a scoprire come questo possa accadere, di più: serve a lasciarlo accadere nella propria scrittura e nella propria vita. Non importa capire subito la logica che splende in questo motto: anche il guerriero che non sa tradurre le lettere incise sull'amuleto ne sperimenta la forza, il primo passo è farle risuonare. La poesia è un organismo egoista in cui tutto deve tenersi insieme: forma, senso, ritmo, suono devono arrivare a coincidere; come per un corpo vivo, il suo è un equilibrio sempre capace di rompersi, è attraversata da una tensione, un'elettricità. La poesia è uno strumento che tutti possiamo usare, attraverso le immagini trasforma il linguaggio, lo sposta, lo apre, ma soprattutto lo sceglie e lo riattiva nella sua radice più segreta. In ogni singola decisione che ci chiede di compiere, la scrittura poetica stringe un legame tra interno ed esterno, tra quello che proviamo e la possibilità di rappresentarlo attraverso una memoria non necessariamente conscia: un modo nuovo di guardare.

Dire la verità significa anche vederla, pronunciarla come in un'altra lingua, in uno di quegli alfabeti fatti di segni con cui i bambini confesserebbero qualunque segreto.

"Come" è la parola fondamentale, è il gancio, la corda con cui tenersi saldi anche nell'obliquità: la piccola e potente parola aurea della similitudine traccia un'orbita e lega cose lontanissime per centrare in pieno una verità vicina. Dire una verità, magari piccola, ma che sia nostra e guardata fino in fondo, dirla come merita: nel modo più perfetto.

La grande poesia di ogni tempo e la nostra combinano gli stessi elementi di cui siamo composti: il desiderio e la mancanza, il dolore e la felicità, l'amore e la morte; sono elementi complementari, reagiscono in un contrasto in cui non sono mai interi, proprio come la vita reagisce in questo controcanto di presenza e assenza. Dice Emily Dickinson: «L'acqua si impara dalla sete». Ciò che ora vi muove a scrivere ha la massima dignità, merita di essere detto nel modo più perfetto possibile.

Mentre dico queste parole, gli sguardi davanti a me cambiano, qualcuno sorride, sento nell'aria la tensione delle aspettative. Il vero motivo che li ha portati qui viene allo scoperto: sperano di dare una forma alle cose senza nome. Iniziano a intuire che possono perfino salvarle, trasformarle in un bene.

Le parole che usiamo tutti i giorni, più volte al giorno, sono come scatole messe all'altezza giusta sugli scaffali di un supermercato, come luci di Natale spente: se ne stanno appese alle cose, ma non brillano più. Eppure hanno ancora dentro la memoria originale della metafora da cui sono nate, l'etimologia quasi magica dei suoni che si sono fatti significato e segno, la musica che lega le sillabe come una partitura. Toccheremo il punto preciso in cui le scatole si aprono, e scopriremo che le luci in realtà sono ancora delle fiamme. Rimettere in azione la meraviglia interna del linguaggio non è difficile, diventa un meccanismo naturale, quando troviamo la voce. Scrivere in modo originale non significa scrivere "strano", ma in un modo che sia nostro, nato da una visione che scava dentro la nostra vita. È questo modo di guardare che mette in chiaro le cose e riattiva i simboli, e così gli archetipi che avevamo già dentro chiedono di parlare con noi e attraverso di noi. Vedrete come le parole tornano a essere cose vive e, proprio perché vive, cose tenere o cose feroci.

Scegliere un'immagine e non un'altra, rinunciare a una parola perché un'altra abbia più peso, dare un ritmo a queste visioni è il lavoro che fanno i poeti.

Questa verità non è la nuda cronaca dei fatti, non è la luce fredda e insufficiente delle spiegazioni che vogliono illuminarci nel modo sbagliato. La lingua della poesia – quando impariamo a usarla – non svela agli altri ma rivela a noi stessi; come dice Cristina Campo: «La verità, che è sempre un po' più grande del vero, parla per iperboli esatte».

Arriveremo a dare forma al non detto attraverso metafore, similitudini e ogni singola scelta di lessico e ritmo, perché forma scritta e senso profondo arrivino a intercettarsi a vicenda, assomigliarsi, risuonare insieme.

Un laboratorio di poesia è prima di tutto un percorso di concentrazione verso la verità, una verità personalissima che può avere l'ambizione di essere universale, se saprà essere rigorosa nell'ascolto, nella visione, nella ricerca della propria voce. Quello che stiamo per fare è un'opera alchemica, è permettere a un desiderio di trovare una direzione: scrivere poesia è una trasformazione che porta la parola di piombo a farsi parola d'oro, il sasso segreto che se ne sta stretto sul fondo della nostra vita a diventare la pietra filosofale, il diamante.

Questo non è un corso di scrittura creativa, è un metodo per mettere a fuoco ciò che siamo, guardare la nostra vita e decifrare il senso di un destino. Daremo alla poesia lo spazio per nascere, impareremo a estrarla e lavorarla come una pietra, fronteggiarla come l'animale che diventa il nostro guardiano, stupirci nel vederla fiorire e infine incastonarla, portarla addosso come un amuleto.

Ma non sarà un passatempo, e non sarà indolore, perché la poesia non è un diletto. Il gesto stesso della scrittura ha in sé il resistere della materia, quella resistenza che fa parte di ogni rivelazione: tutti la incontriamo da bambini quando prendiamo in mano per la prima volta una penna e non sappiamo riprodurre il segno, e possiamo incontrarla anche adesso, quando saremo tentati di lasciar perdere, sull'orlo del ridicolo e del silenzio. Ma è proprio nella vertigine di ciò che ci resiste che il talento si annida. La passione è fatta anche dell'urto delle cose: la perla nasce nel

buio dell'ostrica quando un granello di sabbia entra come un intruso perfetto, la stessa cosa avviene quando l'*altro* e l'*oltre* entrano nella nostra voce.

Come nel primo violento gesto di scrivere, tracciando la traiettoria esatta di un segno sempre meno storto e impacciato, la poesia prenderà forma, il cortocircuito che riaccende le parole non si spegnerà al primo bagliore, imparerà la durata, l'attenzione, il respiro. Scrivere diventerà qualcosa di nuovo, una lingua madre che non sapevamo di avere, che traduce di noi molto più di quanto conosciamo e trasforma l'inchiostro nero che abbiamo dentro nell'oro in cui potremo guardare la nostra vita, riflessa in un diverso brillare.

La giungla

Se volete trovarvi,
perdetevi nella foresta.
GIORGIO CAPRONI

«Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura» sono i due endecasillabi più famosi di tutti i tempi, ed è esattamente questo spazio buio il punto in cui adesso, io e i ragazzi, siamo.

La prima cosa da sapere è che la poesia è una giungla in cui le regole più importanti sono quelle che ognuno deve imparare a darsi. All'inizio nessuno le conosce e nel tempo possono cambiare, ognuno deve riconoscere le sue. Saranno sempre infelici un pesce o un uccello che pretendano di salvarsi correndo, la prima fiducia va riposta nella propria natura. Se l'istinto vi chiama a scrivere in un certo modo e di un certo tema, probabilmente quello è proprio il modo in cui dovete scrivere.

Qualcuno magari partirà da lontano per dire una verità concreta e intima, qualcuno all'opposto parlerà di un gesto minimo per dire un universale, ognuno sarà attratto dalla forma dell'altro, potrà avvicinarsi ma non dovrà perdere di vista se stesso. La voce che all'inizio è ancora incerta e piena di stonature ha già dentro il suo timbro, la sua altezza, una radice fosforescente che brilla anche sporca e aggrovigliata tra le erbacce; riconoscere la terra in cui cresce è indispensabile per vedere quale pianta fiorisce.

Alcuni dovranno scrivere come guidati da un bisogno quotidiano, altri invece non ci riusciranno, lo faranno pochissimo e penseranno di essere meno ispirati. Ma i primi dovranno imparare a riconoscere la parola che rimane, lasciare che le altre cadano, i secondi dovranno fronteggiare l'ansia, l'*horror vacui*, l'attesa in cui la parola si forma. Ognuno dovrà accettare il tempo della sua poesia, un tempo che non possiamo scegliere, fatto di lenti ritorni, lunghe pause e salti in avanti improvvisi. Molte delusioni vengono dal fatto che siamo noi a decidere in quanto tempo le cose debbano risponderci, e se una risposta non arriva nei tempi che abbiamo stabilito subito pensiamo che sia stato tempo perso. Ma l'arte è selvatica e addestra alla pazienza, il tempo in cui risponde non è nostro, il solo tempo perso è quello in cui rinunciamo.

Queste regole si colgono per strada durante il percorso: proprio perché sono vostre saprete vederle nel momento in cui vorrete farlo.

Come Dante adesso ci ritroviamo in una selva. Nelle fiabe e in molte culture il bosco è il luogo in cui perdersi, un luogo da attraversare per iniziare un viaggio: la notte in cui i sensi devono ritrovare la strada.

Il laboratorio di poesia è una caccia notturna nel bosco, in cui tutti siamo soli e al contempo insieme, in cui tutti siamo il cacciatore ma anche la preda. Il mio ruolo è tenere la lanterna accesa, illuminare la strada che ho già fatto molte volte, mostrare dove sono i rischi, di cosa sono fatti gli inciampi e i nascondigli, rendere più visibile il punto in cui la via si apre e ci porta più avanti.

Quei venti ragazzi tra i banchi dell'aula magna hanno l'aria di chi non sa dove mettere i piedi, non si conoscono, fanno scuole e classi diverse, quelli dell'ultimo anno si ritrovano accanto a quelli del primo. Che siano i più popolari della scuola o quelli che preferiscono sparire, i ruoli e le etichette inalterabili che nella vita normale li tengono al riparo di colpo nel laboratorio di poesia non valgono più, sono tutti ugualmente allo scoperto, entrano in quella che

io chiamo la zona franca. Non sanno ancora chi sarà il più forte, chi tra loro diventerà una piccola guida, perché qui le regole sono altre e il più forte potrebbe essere tra le fila dei più giovani o dei meno brillanti a scuola.

In questa caccia il più forte probabilmente sarà chi parte già ferito: in lui la visione è come un canale aperto, la verità è un punto vivo più facile da raggiungere. La poesia stessa vive in una ferita, è un territorio del limite, un confine e una soglia. Al pari dell'alchimia, il nostro è un luogo per marginali, per quelli che – come dice James Hillman – vivono del proprio fuoco, mantengono la propria temperatura anche se non si accorda al clima collettivo. I poeti fronteggiano il limite mentre sono nell'opera che stanno scrivendo: più si avvicinano all'orlo delle cose indicibili, più la poesia li tiene saldi, e quanto più si scende in profondità, tanto più tornando in superficie si respira. Il sollievo della scrittura è biologico, è biochimico quanto l'adrenalina o le endorfine che si liberano dopo una bella corsa. Chi scrive lo sa perfettamente, l'ispirazione è la febbre e il farmaco; anche dopo aver detto la cosa più dura, nel testo è racchiuso un bene, e quella parte di noi che sempre risuona vuota per un attimo è riempita. È come guardare l'alba dopo tanto vegliare, come un compito portato finalmente a termine. I grandi poeti non cadono mentre stanno sul limite, cadono quando non hanno più niente da scrivere e scrivono comunque, o quando avrebbero qualcosa da scrivere ma non scrivono più. Noi, però, che per la prima volta entriamo nel bosco e cerchiamo di abituare gli occhi, noi siamo nella fase più vorace, abbiamo ancora tutto da dire.

Alce rossa

> e l'uomo l'attraversa tra foreste di simboli
> che gli lanciano occhiate familiari.
> Come echi che a lungo e da lontano
> tendono a un'unità profonda e oscura
>
> CHARLES BAUDELAIRE

C'è un gioco che molti hanno fatto nei boschi, il suo nome è Alce rossa, anche se in tanti lo chiamano semplicemente "numeri". È una grande metafora della caccia e della guerra, anche di quella che stiamo per affrontare nella giungla della poesia.

Due grandi squadre giocano una contro l'altra. Entrano nel bosco di notte, ogni componente ha una torcia in mano e, legata in fronte da un elastico, una tavoletta di legno con dipinto un numero di tre cifre. Una squadra ha i numeri rossi e l'altra ha i numeri blu. L'obiettivo finale è attraversare il bosco e arrivare dove la squadra avversaria ha già creato una base: là sono state nascoste le cose che devono essere ritrovate e conquistate. Sono oggetti in apparenza comuni: armi giocattolo, una bandiera, anche solo un cappello. Nel mezzo c'è un feroce nascondino tra gli alberi, ogni squadra cerca di far uscire dal gioco il maggior numero di avversari, e ha un solo modo per riuscirci: leggergli da lontano il numero, gridarlo forte nel bosco.

Eliminare l'avversario è scoprirlo, leggere violentemente il segreto che porta in fronte ma non voleva mostrare, simbolicamente ucciderlo. Il buio della foresta è interrotto dalle voci che chiamano trionfali i numeri, il giocatore che è

stato sorpreso si strappa l'elastico dalla fronte con rabbia, vinto torna indietro, esce dal bosco.

Le regole e le insidie di questo gioco assomigliano a quelle che incontra chi inizia a scrivere; anche l'obiettivo finale non è tanto diverso dal nostro. Chi attraversa il bosco a testa alta e conquista i simboli arriva alla base: la verità.

Nel mio laboratorio di poesia c'è stato un campione di Alce rossa, si chiama Teddy e anche quando scrive ha l'arte di nascondersi e svelarsi, tiene il numero al riparo talmente bene che per tutto il primo anno non siamo riusciti a scoprire il suo nome. Così mi spiega la regola del gioco: «Non si può fare carro armato, cioè stare testa contro testa per coprire le targhette con i numeri, non si può girare il numero o coprirlo con la mano e se appoggi la testa contro un albero, una parete o per terra, puoi stare fermo solo dieci secondi e uno dell'altra squadra può venire lì e aspettare per bollarti».

La cosa che fa più paura a chi inizia a scrivere poesie non è il buio del bosco, ma il rischio di "essere bollati": l'ansia di dire e di non dire ferma le caviglie. All'inizio i miei giovani poeti sono pessimi giocatori di Alce rossa, perché l'indicibile che li ha portati qui preme per essere detto, ma vuole anche restare irriconoscibile. Essere traditi dalla propria verità è la più grande angoscia di chi scrive. Gli inesperti che entrano nel bosco senza conoscere il terreno si sentono come spogliati, con addosso soltanto il segreto che potrebbe essergli letto in fronte. E così la prima reazione è appoggiare la testa contro un albero, poi veloci ancora contro un altro. La foresta delle prime poesie è quasi un girone infernale, piena di gente che cerca un nascondiglio, appoggiata in strane e storte posizioni contro l'albero o il cespuglio più vicino, o rannicchiata per terra. I giovani poeti si nascondono e non immaginano che il loro numero sia tanto difficile da leggere, per chi è altrettanto impegnato a nascondersi.

Il bosco è pieno di trappole e nascondigli, chi scrive non li usa soltanto per non farsi vedere, li usa soprattutto per non vedersi.

Il primo nascondiglio della poesia sono le parole chiama-

te poetiche, le immagini che tutti hanno già usato e sono diventate inoffensive, quelle che hanno smesso di ferire. Sono come gli animali del circo, ripetono un falso ruggito. Queste immagini suonano rassicuranti, per un attimo ci danno il coraggio di essere stati poeti, ma ci lasciano fermi all'inizio del gioco, contro il tronco dove presto qualcun altro arriverà per prendere il nostro posto. Uscire da questo nascondiglio è il primo passo per scrivere davvero, significa aprire gli occhi. Cercare le nostre immagini ci obbliga a guardare.

Il secondo nascondiglio consiste nel coprire il numero con la torcia accesa: sono le parole argentate, quelle che ci sembrano preziose perché suonano difficili o antiche. Le usiamo come scudi per stare al riparo, coprire la fronte dagli sguardi con qualcosa che luccica. Dire "membra" anziché "gambe" non ci farà correre più forte, anzi sarà come fermare la vita in una statua. Il desiderio grida un po' meno, diventa tiepido se lo chiami "desio", e la speranza diventa una lucina in lontananza se la chiami "speme". Si scelgono le parole argentate per mettere una distanza di secoli tra noi e le cose che possono ferire, per non sentire sulla pelle le parole che ci possono toccare. Questi scudi non sono d'argento, sono soltanto argentati, e presto non ci servono più, smettono di appesantire il cammino. Per uscire da questo nascondiglio, bisogna avere il rigore di farli cadere, rinunciare alle luci false in grado solo di abbagliare.

Fare carro armato e andare avanti per un po' testa contro testa con qualcuno potrebbe coincidere con il modo in cui ci capita di assomigliare all'altro; succede con i compagni di strada, ma anche con gli autori che amiamo e che entrano nella nostra voce. Tra i nascondigli questo è il più nobile, purché si scelga bene a chi affidarsi e non lo si faccia inconsapevolmente come capita a chi non legge abbastanza o a chi si lascia trascinare da qualche canzone ascoltata troppe volte o da qualche memorabile pubblicità. Meglio se capita con un amico di cui ci fidiamo o qualcuno che ci porta per un tratto di strada più sicuro: un autore che abbiamo scelto di leggere e ammirare.

L'ultimo nascondiglio è sleale, sono le etichette vuote, che usiamo più spesso di quanto crediamo per andare veloci al punto. È il modo più furbo per non essere visti: girare il numero contro la testa, rendersi irriconoscibili portando in fronte un vuoto. Lo facciamo ogni volta che, per l'ansia di dire e per l'ansia di non dire troppo, chiudiamo la verità in un'astrazione. Dire "malinconia" non basta, dovete essere capaci di farla vedere, metterla nell'aria senza dirla. Se volete riuscire a conoscerla e chiamarla col suo vero nome dovete darle un volto che le assomiglia: la vostra è più simile a una sedia vuota o a un vetro sporco? Questa è l'esattezza della poesia, il passo che vi porterà a mettere a fuoco ciò che in voi diventa il sentiero, la strada che porta alla base.

«Tutti puntano ad accendere la luce e giocare a numeri per bollare gli altri, dimenticando che non vince chi ha bollato più persone, ma chi ha più oggetti in base.» Teddy ha capito il senso più profondo del gioco. «La tattica che nessuno usa mai è correre con la luce spenta. Se spegni la luce non ti fai vedere e vedi un mondo che gli altri non vedono, impari a muoverti silenzioso, a rivelarti quando è il momento giusto; se spegni la luce riesci a raggiungere gli oggetti.»

Anche noi per iniziare questo grande gioco dobbiamo spegnere la luce della razionalità, abituare gli occhi, l'ascolto e il passo al buio. Iniziare a *vedere* per ritrovare i *simboli* e la *base* che non conosciamo ancora. Anche noi sapremo rivelarci al momento giusto; quando scopriremo che il numero non è più solo un numero, non saremo soltanto visti, ma guardati.

Teddy quando scrive, come quando gioca a numeri, si diverte. È così bravo a mimetizzarsi nel ritmo e nell'ironia, che questa sua abilità di mascherarsi diventa qualche volta il suo prezzo da pagare. Ogni tanto perfino Teddy desidera essere visto e per venire allo scoperto deve uscire dalla sua stessa abilità. Anche se potrebbe non farlo, lascia apparire per un attimo – solo per un attimo – il numero che ancora non vuole mostrare. Così, improvvisamente abbandona i suoi giochi di metrica e rime, e scrive disarmato con i simboli che tiene nascosti. Poi ricomincia la sua corsa.

Il talento

poi ridi, e come spiccata da un vento
t'abbatti fra le braccia
del tuo divino amico che t'afferra.
Ti guardiamo noi, della razza
di chi rimane a terra.

EUGENIO MONTALE

È la parola più abusata del nostro tempo, tutti lo inseguono negli show televisivi, lo riconosce anche chi non lo conosce, ma nessuno lo indaga. L'elemento più misterioso del talento è la sua inspiegabile origine, che può essere intravista, guardata nell'esito e interpretata come le stelle, ma non riprodotta nella sua temperatura: la radice del talento, come la bellezza, non ha merito, è una cosa data. I poeti abituati a nominare sanno bene che il talento è indicibile, lo chiamano con una parola latina: il pronome neutro *quid*. Il *quid*, che si ha o non si ha, diventa quasi il rumore di una scintilla; è la particella più indistinta, il "qualcosa".

Per capire cosa sia il talento e cosa ci chieda, basta scoprire la storia di questa parola. Come il *quid* il talento all'inizio è solo un'unità di misura. Nell'antica Grecia è il piatto della bilancia che si sposta, il peso che mostra l'inclinazione. Questa metafora è già un frutto che si apre, dice del talento una cosa fondamentale: ha a che fare con un equilibrio che non sta in asse perfetto. L'inclinazione, quanto più è evidente e sposta l'ago della bilancia in una direzione, tanto

più ne sconta anche gli squilibri: la forza di questa immagine già ci dice che il talento ha un peso.

Guardate i grandi talenti, vedrete subito questo segno di squilibrio: il marchio dell'albatros in cui Baudelaire riconosce il poeta. L'uccello marino, che per la grandezza delle ali appare goffo e maldestro quando atterra sul ponte della nave, è squilibrato tra le risate dei marinai, non sa camminare. Il talento è questo albatros che spesso manca in qualcosa quanto più è inclinata la sua bilancia, quanto più ha grandi le ali. E così per sua natura il talento si rivela in due modi: per resistenza, come le ali dell'albatros che all'inizio sembrano impedirgli di muoversi; oppure per facilità, quando trova la sua misura. Il talento resiste finché non trova la sua inclinazione, ma a quel punto, come un animale selvatico, si libera con la naturalezza perfetta del volo.

A questa rivelazione del talento, che anche nello scrivere spesso appare come uno scatto improvviso, si addice il modo in cui Cristina Campo definisce la qualità della sprezzatura: «Il tempo nel quale si manifesta la compiuta libertà di un destino». La sprezzatura è la grazia dell'Esterina di Montale che si tuffa in mare, è innata, un bene che si mostra quasi come uno schiaffo, una distanza che la separa dalla razza di chi rimane a terra. Per correttezza devo dirlo da subito, il talento è squilibrato anche perché non è democratico, non è come la pioggia che cade su tutto, è piuttosto come il polline portato dal vento: da qualche parte ne è caduto molto e da qualche altra parte poco. Il talento non è un diritto, ma per chi lo possiede è un dovere.

Tra i ragazzi che arrivano ai miei corsi – e certo anche tra chi sta leggendo – molti stanno già coltivando in segreto il seme di un talento, alcuni hanno la vertigine della sua resistenza, la paura di non averlo, di essere proprio loro i "non chiamati", altri lo hanno già addosso, inconsapevole come la classe.

La prima cosa da sapere è che i talenti si riveleranno tutti, ognuno con il proprio tempo; guardarli in azione sarà un modo per riconoscere anche il nostro.

Nel mio primo laboratorio in una scuola ho incontrato subito tre forme diverse del talento; allora avevano sedici anni e ora sono giovani poetesse.

Una di loro, Ivonne, aveva il marchio dell'albatros. Fin da bambina usava le parole in modo strano, le parlavano in un codice un po' magico, come un gioco a cui doveva saper stare. Aveva appena iniziato a scrivere poesie, ma il suo modo di attraversare in diagonale le cose, di intercettarne un linguaggio segreto, la rendeva già evidente in tutto il suo talento: anche nella tenerezza della voce aveva quel tipo di talento che si mostra come un'unica scelta possibile. Era una pietra limpida, nettamente tagliata per la poesia. Certi talenti sono come animali mitologici: chi li sa vedere è ripagato con la meraviglia, ma come tutti gli animali mitologici sanno nascondersi bene negli squilibri, in molti non si accorgono di averli accanto.

Federica, invece, innescava col suo talento una faticosa lotta: più la materia non le cedeva più lei la fronteggiava, la stanava e ogni volta era come un trauma, dolorosamente aspettava le parole al varco, poi le torceva come un metallo. A volte aveva paura, credeva che la poesia le si negasse e che non avrebbe scritto mai più; si sentiva, rispetto a Ivonne, la sorella povera. Dopo ogni silenzio il suo corpo a corpo con la scrittura rifioriva come una ferita, come uno scatto la portava più avanti. Lei, che di talenti ne ha più di uno, è una cacciatrice e segue sempre quello che fra di loro risponde più forte.

Sofia aveva l'eleganza di un talento lineare, era apparentemente in armonia, come certe ballerine che si muovono bene perché sono ben formate dalla nascita, hanno il piede perfetto per ballare e mentre ruotano non si spettinano mai. Questa facilità del talento all'inizio però sembrava non avere una spina; lo aveva ricevuto ma lo lasciava stare, non sentiva il peso di portarlo.

Per la prima lezione di un nuovo laboratorio, le avevo invitate tutte e tre a leggere le loro poesie in un'altra scuola. Per i ragazzi che si erano iscritti senza sapere di preciso

cosa fosse un laboratorio di poesia, loro erano l'esempio migliore di ciò che sarebbe potuto accadere. «A un certo punto dovrà decidere se vuole stare di fronte a questo dono» ho detto nel presentare Sofia... e per la prima volta la ballerina ha perso l'equilibrio. La potenza dell'inclinazione si è mostrata all'improvviso nella forma di un groppo in gola. Quel giorno abbiamo visto l'attimo esatto in cui il talento accoglie il suo peso. E da quel giorno, con la precisione delle ballerine, la sua spina ha fatto fiorire la rosa, ha trasformato l'eleganza in opera, ogni passo calibrato fino alla perfezione. È stata la prima a finire il suo libro. Addestrare l'inclinazione ha questo prezzo di mania, quasi sempre il talento ha anche la forma di un'ossessione.

Guardare il *quid* negli occhi degli altri, riconoscere la razza a cui appartiene, saperlo accompagnare poco o tanto che sia, non ci salva comunque dal compito di fronteggiare la responsabilità del nostro, con tutti i suoi squilibri. Il talento è d'oro, è una moneta pesante da portare in tasca: riattivare la metafora che nasce dalla parabola evangelica dei talenti ne spiega bene la natura, chiarisce la regola e il modo in cui la vita, a ogni talento, risponde.

Un uomo parte per un lungo viaggio e lascia ai suoi tre servi dei talenti, cinque al primo, due al secondo e uno al terzo, «a ognuno secondo la sua capacità». Il servo che ha ricevuto cinque talenti e quello che ne ha ricevuti due trafficano, li investono, li mettono a frutto e al suo ritorno restituiscono al padrone le monete raddoppiate; il terzo, invece, che per paura e per pigrizia aveva sepolto il suo unico talento, quando lo restituisce viene cacciato, anche quel solo talento gli viene tolto per darlo al servo che ne ha già dieci. Questa storia ci dice che il talento è una responsabilità che ripaga chi ha il coraggio di usarla, e che più lo si mette in opera più se ne riceverà. Ma soprattutto ci dice che seppellire il talento è un errore che prima o poi saremo costretti a scontare.

Il talento chiede di dire un sì, ha un suo libero arbitrio ed è accompagnato dal volere: il dono e la volontà sono i due

ingredienti che in misura variabile decidono quale sarà la nostra strada. Si può avere molto talento ma disperderlo, se non è accompagnato da una sana ambizione di conoscenza e realizzazione, se gli basta restare ciò che è. E si può avere poco talento ma, se è sostenuto da una grande determinazione, accade che – come nella parabola dei talenti – questa finisca addirittura per accrescerlo un po'.

Vedere un talento che si rivela, così gratuito e perfetto, ha il fascino dei fenomeni naturali, ma può essere uno spettacolo doloroso per chi non ha ancora trovato la sua inclinazione o è segnato da una sproporzione che pende troppo dalla parte della volontà. D'altra parte, chi ha molto talento per il suo squilibrio finisce quasi per sentirsi in colpa verso il proprio dono, quando vede temperamenti più determinati. L'ideale è quando l'ago della bilancia, spostato sul talento, è messo in tensione dalla volontà. Vale per gli scrittori e gli artisti ma anche per noi: la nostra ricerca dell'oro richiede la concentrazione che alimenta la fiamma e la fatica di non accontentarsi. Ci è dato qualcosa che abbiamo la possibilità di trasformare, per poi restituirlo alla nostra coscienza come un bene raddoppiato.

In Dante la parola "talento" significa desiderio; l'alchimia del talento è un desiderio che trova la propria giusta inclinazione, come Esterina che si tuffa spinta da un vento e abbraccia fino in fondo il proprio dono.

Il drago

> Il desiderio mio... Essere un drago,
> simbolo del potere del Cielo – della misura
> di un baco da seta o immenso; invisibile a volte.
> Fenomeno felice!
>
> MARIANNE MOORE

Ogni caccia che si rispetti ha di fronte l'ombra di una belva, ogni belva però è un mistero finché non le siamo di fronte. È allora che scopriamo la vera ferocia, e se a proiettare quell'ombra era qualcosa di piccolo o di grande.

La belva che stiamo cercando possiamo trovarla in molti bestiari. All'inizio del suo viaggio Dante ne incontra tre, e anche noi ne troveremo più di una; questo libro sarà pieno di animali, saranno messaggeri, ci assomiglieranno nel modo più segreto.

Ma la belva, quella vera, sarà doppia: dovremo stanarla dal suo riflesso, trovarla dietro l'ombra che ci ha morso finora, e infine domarla. Da quel momento in poi saprà difenderci.

Come i prigionieri che nella caverna di Platone guardano le ombre passare su un muro, anche noi nella nostra vita spesso vediamo soltanto il riflesso distorto di qualcosa: spostiamo la paura sull'ombra di una belva che non abbiamo il coraggio di guardare. Lo abbiamo imparato fin da bambini, e lo scopriamo ancora in alcune notti, quando il buio risveglia la sua natura di cosa piena, che per fare paura ha bisogno di un po' di luce: ciò che ferisce non è il buio totale dell'inizio, è il farsi buio.

All'inizio di settembre nelle città di mare la luce è la più bel-

la dell'estate, ma nel reparto di Psicopatologia dell'adolescenza la persiana di Linda restava chiusa per tutto il pomeriggio. «La luce è violenta e bugiarda, il buio e l'ombra in fondo non fanno promesse» mi diceva quando andavo a trovarla. Non le alzava neanche per me le persiane, accendeva il neon, e cercavo di capire se fosse solo a causa della depressione.

Il talento di Linda è un unicorno, potrebbe uccidere se non fosse che sceglie di lasciarsi toccare da me. Lei si nascondeva e per un anno non l'ho notata anche se era lì, tra gli altri in mezzo a quel bosco. Lo abitava così bene che stava già camminando da sola un metro più avanti, quando l'ho vista ritrovandomela di fronte con la sua ferita che brillava.

I ragazzi che hanno confidenza con il limite del buio pensano così velocemente che le loro similitudini perdono il "come", diventano metafore. Traducono le ombre in immagini come se stessero respirando, è il modo più istintivo che hanno per dirle. Non sanno che nel buio che gli sta a un passo la belva difende una perla e, se glielo dici, per scaramanzia non ci credono ancora. Ma stanno così vicini all'ombra che ogni volta che si girano vedono per un attimo la vera belva. Loro credono che la belva sia più pericolosa dell'ombra, sanno bene che spostano il male su un riflesso che gli sta addosso, ma non credono che ci sia un altro modo per scappare.

La forza che mettiamo nel domare la belva o nell'essere dominati dalla sua ombra non è né buona né cattiva, è soltanto in cerca di una forma. L'ombra ci insegue e si allunga, come i pensieri che si insinuano tra altri pensieri, gli incubi a occhi aperti, le voci che non vorremmo ascoltare. Ha le sembianze che noi le diamo, ma è come un parassita marino, cresce nelle cose perdute, nelle cose che temiamo di perdere, nelle cose che segretamente vorremmo aver perso. Ci mette in circolo il suo inchiostro nero. È la corrente che sposta l'ansia da un organo all'altro, la forza di gravità del pianto, il gorgo del panico, il vuoto che toglie la fame alle bambine. La belva invece non la conosciamo ancora.

Nelle fiabe come nella poesia, il solo modo per uscire dall'immobilità di un incantesimo è rovesciare la regola:

Bella deve innamorarsi della Bestia per essere libera, ma per farlo dovrà conoscerla, metterla a rischio, iniziare a guardarla negli occhi, seguirla per vedere chi è davvero. È quello che fanno i poeti con la loro musa, anche a costo di perderla, come Orfeo che non riesce a non voltarsi. Lascia che Euridice, come tutte le muse, compia il suo destino morendo e vivendo nell'essere detta. La libertà del poeta ha questo prezzo da pagare, l'istinto di voltarsi, il compito di vedere. Faremo la stessa cosa, ma guardando negli occhi la belva della poesia vedremo la vera forma del suo riflesso.

All'inizio le immagini nascoste nella sua ombra saranno un indizio da seguire, poi impareremo a voltarci e a fissarla senza distogliere lo sguardo, ogni volta per più tempo e un po' più a fondo come nei giochi che fanno gli innamorati, finché non sentiremo le ferite brillare.

L'inchiostro nero che portiamo dentro smetterà di annerire, dovrà uscire sul bianco della pagina, l'inchiostro che scrive poesia è come l'argento vivo, nelle immagini e nell'esattezza di ogni parola prende forma, la rigenera. La scrittura che trova forma e indurisce all'aria diventa la rete e l'arma con cui domare anche l'animale spaventato che attraversa la nostra vita, possiamo addestrarlo senza che diventi un prigioniero. Il riflesso ci sembrava un rettile che striscia e ci prende i piedi, una zampa artigliata che ci infilza, una cosa coi denti appuntiti che ci sbrana.

Ora che vediamo la vera belva impariamo a guardare ogni sua mossa, il ritmo del suo movimento, il rumore, i contorni che la fanno assomigliare ad altre cose. La ritroviamo nascosta, piccola dentro un ricordo, sullo sfondo dove ancora non la riconoscevamo. Quando iniziano ad arrivarci addosso i simboli che non abbiamo scelto, iniziamo a sentire il suo vero verso, ci accorgiamo che canta: la sua natura è alata... e ci voltiamo.

Il suo nome, dice il Libro dei Simboli, ha già dentro il suo potere: significa "occhio che vede", "luce brillante".

Il drago esiste da millenni, in forme diverse della stessa specie ha attraversato continenti e civiltà che mai avrebbe-

ro potuto incontrarsi, alcune lo hanno visto nemico e altre amico. La sua razza unisce tutti gli elementi: il sommerso dell'acqua e della terra in cui dorme, il fuoco interno di cui respira, l'elettricità dell'aria che attraversa, «umido-ardente-freddo e lucente come stella». Se vuole può essere invisibile, ma anche quando appare il suo corpo ha un potere: non è mai intero. Alcune parti del suo corpo non si vedono mai. È così che addestrerete il vostro animale, permettendogli di non venire mai completamente allo scoperto. La poesia ha questa libertà di conoscere senza svelare: potete e dovete tenere al riparo la sua radice di corallo sommersa nel fondale, il tubero che si forma sottoterra e cresce in superficie, la coda che sparisce dentro l'altezza del cielo.

Nessuno può permettersi di strapparvi la vostra parte invisibile di drago, la vostra quota di oscurità è un bene, è la vena che deve restare aperta. Quello che a noi interessa è toccarla, e per farlo il drago ci serve vivo. Accettare la parte invisibile del nostro drago è il primo passo per smettere di camminare nascosti nella sua ombra. Come ogni animale e come voi, non si fiderà subito, con ogni testo farete passi avanti e strani indietreggiamenti, dovrete addestrare le parole e le immagini, perché la perla della verità non si ruba, si conquista. Lo sapevano già gli alchimisti che il drago alato della visione è l'animale da cui dipende la riuscita dell'opera: «l'immaginazione prendeva fatti interiori e ne rappresentava la verità attraverso le immagini. Trasformava la sostanza da potenzialità in manifestazione».

Scrivere è domare il drago, cavalcarlo, farne il nostro guardiano. Lui non ci riparerà dal fatto che la vita possa ferire, avremo ancora l'istinto di spostare la paura sulle ombre che si allungano nella nostra mente, di lasciare che l'ansia degeneri nella forma distorta di un riflesso, ma ogni volta che lo faremo sapremo di averlo accanto, la sua ferocia ci metterà tra le mani una cosa perfetta che splende, anche lei è nata dall'urto buio del tempo e di un incontro. Stringeremo la perla della nostra verità. Questo drago è la poesia.

Il metodo dei sette sì

Anche noi vogliamo essere,
dove il tempo dice la parola di soglia
PAUL CELAN

Il nome di quello che stiamo per fare l'ho scritto alla fine di uno dei primi laboratori, su un libro che possiedo in una sola copia. Lo abbiamo costruito tutti insieme, io e i ragazzi, come facevano i monaci, prima della stampa: piegando ogni singolo foglio, bucando la carta con chiodi e martello, come se essa fosse tornata alla sua natura di legno. Con un filo avevamo cucito insieme le pagine che avevano chiamato "Trame". Erano stati loro a chiederlo. A fine anno scolastico, come se fosse la cosa più naturale del mondo, un ragazzo dice: «Facciamo un libro!», e tutti gli altri rispondono: «Sì!».

Nella sua origine la parola "poesia" ha dentro questa naturalezza, il verbo greco *poiein* racchiude il gesto che crea. La poesia, come l'amore, è un'azione, è il movimento del creare che dà forma: genera.

«Dire sì alla poesia sembra semplice», così cominciava la nostra trama, con un metodo che quando entro in aula non rivelo mai, perché si compie dentro il bosco della scrittura in cui ci stiamo già inoltrando, nel buio in cui abbiamo iniziato a giocare. Un passo dopo l'altro per istinto e per necessità, ognuno trova la traiettoria di un sentiero che percorre a modo suo. Questa è la mappa che dimenticheremo di avere in mano, la parola "metodo" viene dal greco, significa "la via della ricerca"; quello che oggi iniziamo è il metodo dei sette sì.

"Chiamare" è una delle radici della poesia. La sua natura sacra di parola che diventa viva ha dentro la forza di tutto ciò che ci chiama. La vita, in fondo, procede per segni e per chiamate, ed è quando non sappiamo vederli o non abbiamo il coraggio di ascoltare e la forza di rispondere che iniziamo a pagare un prezzo e smettiamo di ricevere, come nella parabola dei talenti, ma anche come fossimo radar: antenne che non ricevono il segnale, quel segnale che i poeti provenzali chiamavano *senhal*, nascondendogli dentro l'amata e se stessi.

La poesia è come il verso degli uccelli, chiama per natura, evoca. Come dice Marina Cvetaeva, il poeta è risposta, risponde anche all'opera che non si è ancora mossa. "Rispondere" nel suo significato originario vuol dire rinnovare una promessa, e la nostra è una promessa che sarà mantenuta dalla vita, anche se per un po' restiamo in attesa come dice Marina: con una mano sospesa nell'aria «perché il punto d'appoggio nel tempo non esiste ancora».

La nostra è la mano che resta sospesa finché non afferra la perla; la mano che portiamo avanti come una sentinella nel buio del bosco, per tenerci saldi e per riconoscere le cose, sarà anche quella con cui toccheremo il nostro nodo nascosto. La mano sospesa è la mano che scrive. Sette sono i sì che la poesia vi chiederà di dire, è il numero del cambiamento, di un ciclo che si chiude e si rinnova, che segna un passaggio dal noto all'ignoto: una soglia da oltrepassare.

Il primo sì è al silenzio

I tre silenzi

> a confronto di quel luogo più profondo
> quella polare segretezza
> un'anima ammessa alla propria presenza
> EMILY DICKINSON

Siamo tutti all'inizio della foresta, come Dante nella selva, quando cominciamo a scrivere e ci ritroviamo soli al centro di una oscurità: è il buio in cui le cose iniziano – anzi, è un po' dopo, questo è il buio in cui le cose sono già iniziate.

«La terra era informe e deserta e le tenebre ricoprivano l'abisso.» Ciò che ricopre il paesaggio della Genesi, se ci pensate bene, non è il buio inteso soltanto come assenza di luce: la natura di questa oscurità è il silenzio. Immaginate il silenzio primordiale, un silenzio pieno come quello dello spazio profondo, il silenzio fossile del tempo o quello della preistoria, il silenzio prima dell'uomo. Questo silenzio primordiale non è senza rumori: sappiamo oggi che c'è un canto dei pianeti, delle dune, possiamo sentire il rumore del ghiaccio, di ogni cosa possiamo sentire il battito e il vibrare.

Chi lo vuole provare cerca il deserto, qui la voce si perde nel vuoto, non ha nulla contro cui rimbalzare. Il deserto è la cosa più simile al silenzio primordiale, un silenzio in cui non risuona l'uomo, in cui è possibile perdersi.

La parola "silenzio" di fatto nasce con la voce, con l'onomatopea di un suono che si interrompe. L'etimologia del silenzio è già racchiusa nell'immagine del dito che lo im-

pone sulle labbra: è il gesto, insieme al suono, "sh", che si pronuncia, che chiede di tacere, di sospendere il rumore. Questo è il primo silenzio dell'uomo, un silenzio attivo che nasce già in una tensione con la parola.

Il primo sì da dire per ascoltare la nostra poesia è un sì al silenzio. Occorre fare spazio alla parola, abitare un vuoto che presto riempiremo.

Il silenzio del passato per noi è inimmaginabile, lo scoprono i navigatori in solitaria, gli alpinisti, tutti quelli che cercano la solitudine dello spazio e del mare. Non noi che siamo assediati dal rumore di fondo dell'informazione, che ne abbiamo bisogno di continuo per non sentire così vicino il respiro della belva. Il nostro silenzio quotidiano è una luce abbagliante che scorre, sono le parole vuote degli altri che ci salvano dal vuoto delle nostre. Per fare spazio alla parola dobbiamo farci una piccola violenza; come Teddy, ora che siamo entrati nel bosco, dobbiamo avere il coraggio di spegnere la rumorosa torcia, andare avanti nello spazio che risuona di una parola ancora inudibile. Da bambini ci dicevano di ascoltare il mare nelle conchiglie caraibiche trovate in qualche bancarella, e la loro spirale che assomiglia al nostro orecchio è emblema di un ascolto che fa risuonare lo scorrere del sangue e la mente. Per scrivere non ci serve il silenzio primordiale, ci basta il secondo silenzio, quello delle conchiglie: il silenzio dell'uomo che risuona.

Sappiate che i pensieri inizieranno presto un assedio. Verranno le cose pratiche, tutte le cose che dovete fare, poi i discorsi appena sentiti cominceranno a ripetersi come un nastro riascoltato molte volte.

Un buon metodo per fare silenzio è provare a camminare: il silenzio delle conchiglie lo si trova sulla riva del mare, anche quando la riva del mare è la strada di una città e al posto delle onde c'è il rumore sempre uguale del traffico, o perfino nel cerchio di una stanza. Cercate le vostre conchiglie e la marea che portano dentro camminando senza un'altra meta che non sia lo spazio di questo risuonare. Lo

spazio della poesia è l'angolo cavo della nostra vita, il guscio di conchiglia in cui la perla si sta già formando, è quel silenzio interno che Emily Dickinson chiama «la solitudine di un'anima ammessa alla propria presenza»; Elizabeth Barrett Browning dice che è il punto assoluto che «l'anima raggiunge quando si sente inosservata».

Ma questo bellissimo silenzio, che è anche il naufragare di Leopardi, dura solo un attimo. Non è un luogo in cui stiamo bene a lungo, è un luogo molto più abitato di quanto avremmo creduto; sentiamo presto la tentazione di uscirne. Il silenzio ha un ultrasuono che all'inizio ci spaventa, pesa come un'apnea prima di rivelare la bellezza del fondale.

Questa stessa ansia la possiamo sperimentare quando ci fissiamo nello specchio per più di un certo tempo; provateci, sentirete lo stesso disagio: è il silenzio di Rachele, il simbolo della vita contemplativa, la ragazza bellissima che tutto il giorno si guarda nello specchio, così come la sogna Dante alle porte del Paradiso. Rachele non si guarda per vanità, il suo silenzio mette a fuoco il drago. Se vi guardate negli occhi non vi riconoscerete, poi vi conoscerete. Linda stava quasi solo in silenzio, la sua tana preferita in quell'estate era la stanza senza finestre, si sentiva sicura soltanto lì, davanti allo specchio.

Nel silenzio la poesia è una presenza che non avevamo visto, come il geco appeso immobile sul muro, l'inquilino che non avevamo mai incontrato prima, e che pure sentivamo sempre muoversi.

C'è un terzo silenzio che si scopre scrivendo, ed è il silenzio più duro, quello di pietra. Il silenzio sull'orlo della montagna è una vertigine necessaria ma pericolosa, è quello della parola che si nega. L'ho visto terribile e opaco negli occhi di un ragazzo: «Che cos'hai? Sei arrabbiato?». «Non riesco a scrivere.» La stessa frase, semplice come una lama, inappellabile come una sentenza, avremmo potuto sentirla dire da Sylvia Plath, da Cesare Pavese, da Virginia Woolf.

C'è un silenzio necessario tra un passaggio e l'altro di un'opera, il silenzio fertile che ne segna le evoluzioni e

gli scatti; è quello che Milo De Angelis chiama «il silenzio tra due note». Imparerete a conoscerlo perché è il genere di silenzio che dovrete fronteggiare anche voi, per tutto il tempo.

Ma c'è anche «il silenzio di entrambe le note». Come dice sempre De Angelis, è il baratro dell'opera che non c'è più e di quella che non si vede ancora all'orizzonte. Questo silenzio è quello in cui i poeti si sentono più soli, il canto triste delle sirene è nella voce fasulla che dice "non tornerò". La parola diventa un'eco che non risponde, si perde come la voce nel deserto; questo è il modo in cui cadono i grandi poeti, quando lasciano scappare la belva.

A volte abbiamo bisogno che la poesia resti in silenzio, ne sentiamo la tentazione e perfino il sollievo. Succede perché, come con ogni creazione, scrivere è faticoso, la verità è liberatoria, ma non è rilassante; l'arte che non comporta fatica è solo creatività. Questo non significa che chiunque scriva debba per forza diventare un poeta, significa che chiunque può scrivere con serietà, domare il drago della poesia, anche se sarà solo per un passaggio in volo.

Il drago ogni tanto diventa invisibile del tutto, sparisce per un po'. All'inizio lo sentiamo dormire e non ci va di svegliarlo, abbiamo voglia di dimenticarci di lui. Ma dopo un po' cominciamo a sentire l'ansia che non torni; chiamarlo una volta non basta, soprattutto se per tanto tempo abbiamo smesso di cercarlo. Il drago è indipendente come un gatto, si allontana in volo. Però è un migratore, prima o poi torna dove ha lasciato un nido. Chi scriveva da bambino probabilmente ricomincerà, e chi non lo fa da molto tempo e teme di non riuscirci più deve solo ritrovare il suo drago. L'udito della poesia è fisico, cambia come cambiano nel tempo le nostre cellule; dovremo accordare l'ascolto alle sparizioni e ai ritorni della sua natura, e imparare a non rinnegare la nostra.

La differenza tra l'udito di conchiglia di chi inizia a scrivere e quello di pietra di chi scrive già da un po' è che il silenzio delle conchiglie potete ascoltarlo quasi continua-

mente quando imparate a metterle all'orecchio, mentre il silenzio di pietra è denso: è un'eco che dobbiamo aspettare.

La poesia vive solo in un corpo a corpo con il silenzio, alla fine arriva e risponde come una promessa, una parola data. Lo spazio teso in cui arriverà la scrittura è perturbato, la poesia sarà come un'interferenza, una voce che non ci appartiene del tutto, dovremo intercettarla.

La poesia va invitata, da sempre i poeti lo sanno, per questo invocavano le muse. Così come Dante, sapevano che quell'atto di fiducia iniziale era indispensabile, perché la fede precede la visione. Anche i poeti contemporanei invocano le muse, lo fanno di nascosto, quasi con pudore. Hanno bisogno anche loro di qualcuno che gli dica: «Scrivi!».

Nel suo corpo a corpo col vuoto, Federica a sedici anni non cadeva, non tornava indietro, come in bilico, e invocava le muse a modo suo, scrivendo questi versi a un amico:

> Dimmi se riesci a scrivere
> con le trecce delle bambine
> con le fessure di una mano
> perché non so più se vedo
> come riesci a fare tu.

Due anni prima si era presentata così: «L'ispirazione è il mio forte, mi coglie in tutti i momenti della vita: nei momenti di gioia, di dolore, di confusione. Trovo diversi modi per esprimermi. Ok, forse non scrivo tutti i giorni una poesia. Ma ogni giorno completo o correggo una canzone, aggiungo una scena teatrale, sistemo un personaggio, invento un nuovo ritmo». Presto quell'ispirazione era cambiata, non era più così orizzontale: il gioco diventava più esigente mentre lei cresceva, la direzione era verticale, in profondità. Poco più di un anno dopo mi scriveva questo: «Ho tante idee e tanta voglia di scrivere, ma mi sento anche molto vuota e piatta. Da un po' di tempo vivo un periodo di transizione, niente mi smuove davvero». Era iniziata la lotta col silenzio, lo stesso giorno aveva scritto questo:

Mi sento scarna
come la carne del mio polso.
Un centrino in una casa vuota
di quel bellissimo pizzo spento,
del restare schiacciati per anni.

Non si era neanche accorta che il silenzio di pietra era finito e la parola già risuonava. Per le sue pagine nelle nostre "Trame" lei aveva scelto una citazione di Ungaretti: «La parola è impotente, la parola non riuscirà mai a dare il segreto che è in noi. Lo avvicina». Questo è il segreto che dice: «Scrivi!».

L'animale in tasca

> è la volpe rubata che il ragazzo
> celava sotto i panni e il fianco gli straziava
>
> VITTORIO SERENI

«Convivo con gli spettri delle poesie che non ho scritto» dice Vittorio Sereni, ed è quello che facciamo anche noi. Nel tempo in cui fate silenzio iniziate a sentire la belva-poesia, si muove. La paura della poesia è la diffidenza istintiva e selvatica per l'invisibile. Una corrente vi ha portato qui: avete iniziato a camminare, a specchiarvi senza distogliere gli occhi, a sentire lo spazio della stanza come un cerchio in cui girare. Avete già addosso l'inchiostro nero con cui scrivere, lo avete raccolto per tutta la vita, adesso è come la volpe rubata che il poeta ha preso in prestito da Plutarco, vi strazia mentre la nascondete, vi sbrana proprio perché la nascondete.

Il silenzio delle prime poesie sembra fatto per un'attesa che si rinnova, ha dentro l'ansia elettrica di un'aspettativa. È come quando il gatto o il cane entrano in casa con in bocca un pipistrello e, senza che abbiate il tempo di pensare, ve lo ritrovate tra le mani; l'animale invisibile e intoccabile, che improvvisamente si è rivelato indifeso, trema con le ali chiuse.

Immaginate invece di avere un'animale nella tasca della giacca. Il primo, inevitabile istinto è disfarsene, togliersi tutto e gettarlo a terra. Immaginate di non farlo. La poesia

è l'animale che abbiamo in tasca e che ancora non conosciamo, sentiamo che è una cosa viva, ma non sappiamo se sia tenera o pericolosa, non abbiamo idea di cosa incontreremo mettendo in tasca la mano; è questa paura tattile la cosa che ci immobilizza, la forma che non ha una forma prende quella della nostra angoscia.

Sappiamo solo che respira, che si muove leggera; immaginate che sia soltanto un uccellino, che il piccolo cuore batta impazzito sotto le piume e il movimento leggero che sentiamo siano solo le zampette e le ali. Subito mettereste la mano sulla piccola cosa alata. Ma ancora senza estrarla dalla tasca.

Il tempo per guardarla è quello in cui la conoscerete e la riconoscerete, non c'è niente in ciò che scriverete che in fondo non sappiate già, non c'è niente che non abbiate vissuto, è il modo in cui prenderà forma che è del tutto nuovo. Lo dice così bene Cesare Pavese nel suo diario: «Sono veri progressi interiori soltanto quelle consapevolezze che coincidono con le cose che sapevamo già».

Quando inizierete a scrivere davvero, la poesia sarà sorpresa e ritrovamento, un incanto a cui non vedrete l'ora di tornare. Troverete un momento per scrivere sul telefono o su un taccuino, lo farete nel mezzo delle vostre giornate mentre gli altri non se ne accorgono. Sarà un *entusiasmo* nel vero senso della parola: *en theos*, in greco, significa "avere un dio dentro". Imparerete a conoscere il suo carattere.

Ivonne è una domatrice innata, tutti gli animali vogliono farsi prendere da lei, anche quelli che finiscono per ferirla. La bambina che contava le sillabe finché le cose dispari non diventavano pari continua ad attraversare in diagonale la corrente. A diciotto anni scriveva questi versi:

Ho ancora un filo rosso
nella tasca,
se non fossi sempre
così tesa
avrei tracciato col cotone

una costellazione
di corallo sul tuo braccio.
Ma nel cappello
hai già tutta la notte
che alzano i pianeti
quando si spostano soli, strani.
Siamo fatti di mani,
conigli e colombe
di ombre negli angoli.

All'inizio le sue poesie erano occhi che lampeggiavano nascosti nelle cose di ogni giorno, come i piccoli voli degli uccelli che non hanno ancora la coda. Ma in questi versi si vede già la sua natura. L'udito della poesia, ha scritto Davide Rondoni, è «questo udito da cane o da angelo / che sente all'unisono il giro dei pianeti / e la pastiglia cadere nel bicchiere». Così Ivonne, tracciando in un gesto la traiettoria, ci fa brillare davanti la mappa del nostro sentiero: nella tasca sa di avere la forma rossa del filo, la riconosce ma ne estrae insieme il cielo dei pianeti strani e il fondale, nella visione che traccia all'improvviso una costellazione di corallo. Ma non è un volo senza ritorno, subito l'immagine ricade perfetta sul braccio. È vero, siamo fatti di mani, conigli e colombe che escono all'improvviso dai cappelli dei maghi o dalle nostre tasche, e ombre negli angoli.

Il prezzo del silenzio: tre fiabe

> in bianca maglia d'ortiche,
> ti insegnerò, mia anima,
> questo passo d'addio...
>
> CRISTINA CAMPO

Niente potrebbe dirlo meglio della fiaba: rinunciare alla voce ha un prezzo altissimo, è una questione di vita o di morte. Come dice Cristina Campo, la fiaba è un campo magnetico: «da ogni lato si radunano segreti inesprimibili che si compongono in figure».

Due fiabe di Andersen parlano del silenzio, la più bella di tutte e la più metaforica è *La sirenetta*, suo specchio e suo rovescio è la fiaba dei *Cigni selvatici*. La "sirenetta" è la sesta sorella, Elisa nei *Cigni selvatici* è la dodicesima, entrambe hanno fratelli con una natura dimezzata e doppia: le sirene sono felici di essere per metà pesci senza un'anima immortale, e i fratelli di Elisa di giorno sono trasformati in cigni da un maleficio.

La sirenetta si innamora della statua del principe prima ancora di vederlo, ciò che ama è l'altro da sé, fin dall'infanzia la nostalgia sconosciuta è il suo pensiero dominante. Per lei la terra è un mondo più alto solo intravisto, qualcosa a cui le sirene accedono per un giorno come un iniziatico regalo di compleanno. Di lei sappiamo che è silenziosa e che canta meglio di chiunque altro sulla terra e in mare: la sirenetta è una figura del talento e della poesia.

Quello che vuole e che la muove fino alla strega non è l'ossessione amorosa, ma l'anima immortale che l'amore corrisposto le darà: l'amore, insomma, è solo un passaggio del suo desiderio di essere intera. È una bambina strana, ci dice Andersen, e proprio il mondo subacqueo e onirico a cui appartiene la porta a superare la superficie.

Elisa, invece, vuole soltanto sciogliere il maleficio caduto sui fratelli, lei che è già intera vuole riportare gli altri alla propria natura. È una figura della conoscenza e della pazienza quanto la sirenetta lo è dell'ispirazione e della passione. Entrambe sono costrette a un patto doloroso, devono superare una prova. La sirenetta fa il patto con una strega, la va addirittura a cercare, mentre Elisa con una fata, che incontra solo nel sogno. Il patto è del tutto simile, entrambe devono sopportare il dolore: per la sirenetta, ogni passo su quelle gambe che ha voluto a tutti i costi, anche se non le appartenevano per natura, sarà come una coltellata; mentre Elisa dovrà ferirsi tenacemente con l'ortica, coglierla, lavorarla e filare undici maglie per i fratelli – solo così torneranno se stessi. La sirenetta cade in un patto ingannevole mentre Elisa accetta una prova in fondo onesta, perché fino alla fine la sua volontà resta in gioco.

Più pesante del dolore, per entrambe c'è un prezzo di silenzio: devono infatti rinunciare alla parola. Mentre fila le undici maglie di ortica, Elisa non può dire una parola, altrimenti il cuore dei suoi fratelli sarà trafitto. La sua ossessione sta nel rispettare il patto, e anche quando il re si innamora di lei resta concentrata nella sua rigorosa arte. Invece l'errore della sirenetta, l'inganno che la porta a fallire, è rinunciare alla propria natura, che non è la coda di pesce, ma il talento della voce. La sirenetta cade nel più stupido sbaglio: credere che il principe potrà innamorarsi di lei anche se non potrà conoscerla davvero. La sua natura di canto senza voce è irriconoscibile, non ha potere, e così lui si innamora di un'altra.

Lei, che nella voce aveva la sua anima naturale, è continuamente mutilata dalla parola a cui ha rinunciato e che

non può più prendere forma, eppure si evolve per tutto il tempo, e anche alla fine è premiata con una metamorfosi. Siamo noi la sirenetta che sbaglia i calcoli, ogni volta che rinneghiamo la nostra natura o crediamo di poter vivere senza voce. Ma siamo noi anche questo desiderio innato di trasformazione.

Elisa, invece, non ha perso la voce: non la usa per fermezza d'animo, anche quando stanno per metterla al rogo. Il suo tratto essenziale è la purezza, a lei non è chiesto di rinunciare a se stessa, ma di esserlo fino all'estremo. Quello che la strega prometteva con l'inganno alla sirenetta succede a Elisa: il re si innamora senza bisogno che lei dica una parola, la ama nella sua povertà, la lascia continuare la sua tessitura pure senza comprenderla. Anche la tessitura di Elisa è una figura della poesia: non sa quanto tempo ci vorrà prima che l'erba cattiva, lavorata e intrecciata nei suoi nodi, possa diventare un bene. Quello di Elisa è un silenzio attivo e mistico, all'inizio della fiaba lei dice di voler essere instancabile come l'acqua che leviga i sassi, ed è se stessa dall'inizio alla fine.

C'è una terza fiaba di Andersen che dice qualcosa sulla poesia: *La Regina della Neve*.

La fiaba parla di uno specchio costruito dal diavolo, col potere di far sparire tutto il bello e il bene che riflette; il male, al contrario, prende risalto e ciò che è brutto si riflette a dismisura. Che metafora perfetta per ogni distorsione della mente, perfino per la cattiva poesia! Lo specchio va in mille pezzi e una scheggia entra nell'occhio di un bambino, Kai. Lo incontriamo soltanto all'inizio e alla fine, ma è la figura più importante della storia. Il bambino che ha visto la Regina della Neve, a causa di questa scheggia entrata dentro di lui e arrivata fino al suo cuore, si innamora di lei e si trasfigura, diventa un bambino incrinato, con addosso un gioco di specchi – quanti ne abbiamo incontrati, forse lo siamo stati anche noi.

Anche in questa fiaba il vincolo del sortilegio è fatto di parole. «Se riuscirai a comporre la parola "eternità", diven-

terai signore di te stesso», questo promette la Regina della Neve, insieme a un paio di pattini nuovi. Nel castello di neve il bambino è intrappolato dal freddo dell'intelligenza, come chi cerca di scrivere solo con l'astuzia della mente, gioca con delle costruzioni di ghiaccio, tenta di scrivere quella parola, ma non riesce mai a comporla.

Ma non basta saper giocare, la poesia chiede l'autenticità oltre all'artificio, e chiede di osare un po' con il cuore. Questo rappresenta la piccola eroina che arriverà a liberarlo dall'incantesimo, per raggiungerlo ha superato molte prove, lo salva con le parole: con un Inno risveglia il potere salino delle lacrime e fa uscire la scheggia. È allora che si scrive da sola la parola "eternità".

L'arco

> e capiranno che la luce
> non viene dai fari o da una stella, ma dalla corsa
> puntata al filo, viene da lei, la Donatella.
>
> MILO DE ANGELIS

Forse anche più della fiaba, la poesia è un campo magnetico in cui figure e simboli arrivano prima del loro significato. La pagina su cui scriviamo è sempre percorsa da una misteriosa elettricità, da un vero e proprio magnetismo in cui qualcosa ci spinge e qualcosa ci respinge.

Attesa, tensione, attenzione sono parole che rimbalzano e risuonano insieme come i sassi. Come una matrioska, una dentro l'altra, hanno la stessa natura, una radice linguistica antica e incerta le lega: il simbolo della corda. La sola arma con cui domeremo il drago è una corda; come il filo rosso nella tasca di Ivonne, la ricaviamo dall'inchiostro nero annodato. «Assisto allo schiudersi del mio pensiero» scrive Rimbaud nella "Lettera del Veggente", «lo guardo, lo ascolto, lancio un colpo d'archetto: la sinfonia si muove dal profondo.»

Fin dall'antichità quello dei poeti è uno strumento a corda: la cetra di Orfeo, di Apollo e delle Muse. Con le sue sette corde è il simbolo della poesia. Le sue sette vibrazioni si accordano con l'equilibrio dei pianeti, risvegliano le stagioni e – guarda un po' – ammansiscono le belve. È a corda anche lo strumento della sirenetta: le corde vocali attra-

versate dall'aria sono la cetra che tutti abbiamo addosso; l'esterno entra in noi col respiro ed esce trasformato con il bene della voce, diventa il timbro invisibile con cui possiamo essere riconosciuti al buio.

Per vibrare, la corda della poesia deve essere ben tesa. Lo sa ogni impaziente che aspetta, l'attesa è movimentata: «la mia vita era un fucile carico» scrive Emily Dickinson. «Ed io, indovinato dal mattino / l'attimo del tuo arrivo, / percepivo nei palmi socchiusi, / il morso leggero di un tremito» risponde da un continente e un secolo di distanza Anna Achmatova. Questa tensione attraversa gli elementi in una sola parola: corrente. Ciò che fa vibrare la corda è una corrente subacquea, magari vorticosa come un mulinello in un lago, o una corrente aerea come quella che si forma anche soltanto tra due finestre aperte, ed è elettrica, la corrente invisibile che collega le cose e le accende. Voce del verbo "correre", nulla di più umano: la luce non viene «da una stella, ma dalla corsa / puntata al filo». Nella poesia di De Angelis posta in esergo a questo capitolo la velocista Donatella, come Esterina, splende nel gesto del talento. È un'Esterina del futuro in cui qualcosa si è spezzato: «Forse il punto luminoso della pista / si è avvitato in un invisibile spavento, forse / quest'inverno è entrato nella gola insieme al cielo: / era sola, era il ventuno o il ventidue gennaio / e ha deciso di ospitare tutto il gelo». Io e Linda leggevamo questi versi nelle sere in ospedale.

Linda quando scrive si siede al tavolo, perché la poesia non è una cosa comoda: «Non ci riesco a scrivere sdraiata, a stare comoda, devo scendere in campo». Lei è come il cristallo che si nasconde al buio, è facile decifrare la perfezione ancora incompiuta del diamante: «Sento di dover scrivere perché mi vengono in mente delle immagini, ma la maggior parte delle volte non lo faccio. Gli altri dicono che scrivere è come liberarsi, io la sento come l'acqua ossigenata sulla ferita, una cosa che non voglio guardare...», ecco il campo magnetico della poesia. Linda che si mette al tavolo, seduta al suo strumento per scrivere, racchiude

la tensione dell'arco, questo attendere che è inclinazione, tendere a qualcosa e all'improvviso comprenderlo. Una parola sorella, "intendere", innesca un ritmo: attendere e intendere, un movimento che assomiglia a quello del cuore.

La tensione, quando degenera, diventa l'allerta dell'ansia. Se la conoscete solo in questa forma sappiate che la sua corrente è un potere che potete spostare sul bene. Anche l'ansia compone un silenzio in cui le sue voci possono risuonare, solo che questo è il silenzio subacqueo dove ci porterà Dea, la più giovane, la più audace tra le piccole guide che ho incontrato durante i laboratori. Per ora ci basti sapere che anche l'ansia può tornare a essere attenzione, è una grande tessitrice di inchiostro e una vena già aperta; il drago la sente nell'aria e le cammina sempre due passi indietro – proprio come fa con Linda –, è già pronto a farsi toccare.

I sassi in tasca

> Amo questa mite pietra
> ho visto il mio volto nei suoi lineamenti
> ho visto la mia poesia perduta.
>
> ADONIS

Vi è mai capitato di raccogliere un sasso sulla riva del mare? Di essere chiamati dalla sua forma perfetta? La cosa più povera e compatta assomiglia in tutto e per tutto alla poesia, lo dicono anche le cosmogonie: le pietre suonano, sono l'ultima fase di ciò che all'inizio era puro suono.

La pietra preziosa e il sasso sulla riva sono materia della poesia con la stessa dignità, anzi, sono proprio i piccoli sassi di ogni giorno che dovremo imparare a maneggiare per trovare il diamante. Le immagini che formeranno la nostra poesia all'inizio stanno chiuse nella loro inanimata durezza, sono un mistero che attira l'attenzione e sembra non avere un rapporto con il resto. Eppure questa immagine, che arriva alla mente come il sasso rotondo tra la plastica e le conchiglie sbeccate, da quanto vi si stava formando dentro!

Come il drago e come la poesia, un sasso ha tempi lunghi, si compone piano attraversato da tante cose. La sua forma finale e compiuta sembra inaccessibile, ma provate a sollevarla.

Quando troviamo un sasso spaccato a metà come da un

taglio netto, tocchiamo il suo segreto: l'interno non è liscio come l'esterno, il fossile scrive dentro la durata.

Nel silenzio di pietra della poesia, nel tempo in cui non scriverete, continuate a raccogliere sassi: una parola che brilla, un verso solo che vi attraversa la mente, un'immagine che arriva come una conchiglia sigillata e splende all'improvviso come un sasso reso bello dal riflesso dell'acqua. Se quando la sollevate e si asciuga diventa opaca e non genera nulla, non buttatela via, non pretendete subito di incastonarla, mettetela in tasca. Non aspettatevi di scrivere subito tutto, «l'amore si misura in pazienza» dice una bella poesia di Ivonne, ed è quello che vi chiede la poesia: «tienimi nei giorni / che mi hanno preparata / alle tue mani». Raccogliete le vostre immagini, quelle belle e anche quelle che passano come una fitta improvvisa. Annotatele, mettetele in tasca senza pretendere che subito si compiano: hanno bisogno di essere accudite.

Quei sassolini non ci agitano come fa l'animale misterioso, ma non sono meno importanti: sono solo un'altra forma della cosa che stiamo trovando. Toccateli all'interno della tasca, imparate a voler bene al sasso che aveva cambiato colore, alla consistenza che ormai conoscete. Ogni tanto controllate se c'è ancora, ritroverete quell'immagine come una certezza, ma la sentirete sempre più liscia, tiratela fuori per un attimo ripetendola di nuovo nella mente. Altre immagini le si sono affiancate nel tempo, battono nella tasca tra loro. «La pietra è un suono incantato» dice Elémire Zolla, «percuotendola la si restituisce alla vita. È un canto coagulato, una particolare vibrazione raggelata.» I sassi sono tornati a suonare, fuori dalla tasca li vedrete splendere diversi, come la prima volta nell'acqua. Le immagini che raccogliete nella mente, quando iniziano a risuonare insieme come i sassi, trovano la vibrazione, escono nella forma del testo. Mentre le scrivete, le immagini ne chiamano altre, erano ancora nascoste nella sabbia a un passo dalla riva. Dopo il silenzio di pietra arriva l'udito del mare.

I bambini sulla riva fanno un gioco: scavano una buca

per cercare l'acqua. Paradosso geniale cercarla proprio a un passo dalle onde. Nella fatica dello scavare sentono la meta più vicina, trovano la sabbia bagnata. Arriveranno all'acqua che avevano accanto, finiranno per riempire la buca con l'acqua che viene dalla riva, ma è scavando che avranno trovato le conchiglie, i sassi, e la sabbia scura che stava sul fondo.

Nello scrivere siate come quei bambini, iniziate a scavare avventurosamente, cercando l'elemento primario delle vostre parole, sorprendendovi di ciò che troverete. Solo la sabbia che sta sotto la superficie potrà costruire un castello.

L'aggettivo d'argento

> Hai l'incanto d'un fiume
> sotto cieli tranquilli.
> Ci sono cose imperfette
> ma vi si stende una musica.
>
> WILLIAM CARLOS WILLIAMS

Siamo entrati nella giungla della poesia e abbiamo messo gli occhi in un diverso buio. Insieme abbiamo detto il primo sì, un sì al silenzio che credevamo muto.

Ci sembrava uno spazio vuoto e vertiginoso, ma ci è servito a conoscere la nostra natura. Qualcuno per trovarlo ha iniziato a camminare senza avere una meta, ha scoperto che il silenzio gli risponde se asseconda la propria natura di movimento. Qualcun altro invece lo ha fatto arrivare solo guardandosi più fisso nello specchio, ha scoperto che il silenzio gli risponde se asseconda la propria natura di visione. Come Linda siamo stati scomodi nell'attesa della poesia e, come Teddy all'inizio del bosco, abbiamo spento la torcia della normalità per vedere la luce della corsa.

Le vostre immagini stanno già arrivando, la corrente dell'attenzione ve le porta tra le mani come i sassi sulla riva, il vostro ritmo di *attendere e intendere* è già iniziato.

La poesia è un'ospite e invitarla è un rituale, ognuno dovrà trovare il suo, anche noi invochiamo le Muse, proviamo a chiamarle a modo nostro con qualcosa che dica: «Scrivi!».

Mettete le mani in tasca, ascoltate il verso della piccola cosa alata che respira sul vostro fianco e fate risuonare per la prima volta i sassi: tra loro c'è già l'aggettivo d'argento da cui nascerà una poesia.

L'uomo da sempre guarda in alto per conoscere il futuro, ma anche nelle nostre vite le cose iniziano a cambiare quando alziamo lo sguardo da terra, guardiamo chi abbiamo di fronte, guardiamo avanti o anche indietro, magari all'inizio guardiamo soltanto il cielo.

Per far risuonare i sassi dell'abisso, ci vuole l'elemento stellare da cui si dice che provengano e di cui forse hanno nostalgia. C'è un esercizio che vi chiedo di fare, lo chiamo l'aggettivo d'argento. Ha qualcosa di magico e funziona anche con chi non ha mai pensato di scrivere una poesia. Sul campo magnetico della pagina vuota, nell'angolo sinistro in alto scrivete: "Il cielo è...", poi, senza pensare, buttate giù tutti gli aggettivi che vi vengono in mente.

All'inizio saranno i colori. "Il cielo è azzurro, bianco, grigio" dice l'istinto ancora addormentato che prende la prima parola come dallo scaffale di un supermercato... andate avanti scrivendoli tutti senza pensare, uno in fila all'altro, correndo; nella corsa della scrittura c'è la corrente della poesia. Presto, forse già al quarto o al quinto aggettivo, arriva qualcosa di imprevisto, un sasso che sulla pagina rimbalza e fa rumore.

Avete tirato fuori, senza rendervene conto, un aggettivo d'argento, quello che al cielo attribuisce qualcosa che in realtà appartiene a voi. «Il cielo è arrabbiato» è già una figura. Lasciate che l'aggettivo d'argento rimbalzi, che ne chiami ancora un altro... e se una parola si ripete, lasciate che si ripeta. Continuate anche se queste parole non hanno senso, finché un vento non vi sposta la penna e l'aggettivo all'improvviso si trasforma in una cosa, diventa una promessa, una finestra che sbatte, qualcosa che compie un'azione. Seguite l'aggettivo d'argento, lasciatelo trasformare, cambiare discorso, e scrivete quello che vuole lui. La piccola cosa alata è appena nata, ma ha già la sua natura di dra-

go, sa come battere le ali: quando l'aggettivo smette di essere un esercizio state già scrivendo una poesia.

Se la poesia è una corrente questo gioco è il nostro primo interruttore, il circuito in cui qualcosa all'improvviso si accende.

Il secondo sì è alla parola

La scintilla

Quando trovo
in questo mio silenzio
una parola
scavata è nella mia vita
come un abisso

GIUSEPPE UNGARETTI

Nel bosco adesso sentiamo il rumore dei nostri piedi sulle foglie, i respiri di questa sparsa compagnia che avanza tutta in silenzio con un ritmo nuovo. Ci sono i nostri passi e quelli del drago, ci cammina vicino come un cane da caccia. Il primo ad aprire bocca sentirà solo una sillaba che nasce dal fondo, rimbalzano ancora nella mente tutti gli aggettivi d'argento; come cellule che vogliono esistere, le parole si agganciano una all'altra. Mentre andiamo più avanti nel buio ognuno risuona delle voci degli altri: come dice Ezio Raimondi, siamo noi stessi una foresta, una selva di voci in cui tutto si nasconde e tutto si presenta. Adesso superiamo una soglia: il secondo sì da dire è alla parola.

Quando chiedo cosa vuol dire "obliquo", Gabriele, dieci anni, dice: «storto», e Leo dall'altro angolo della classe: «Non è proprio storto, obliquo ha un suo verso, per capirlo devi guardarlo da un'altra angolazione». Qualche volta i bambini del bosco si rivelano subito. Prima di entrare in classe Leo mi si era presentato con una rima rubata: «Ti dico una poesia: o sole o sol leone, io ti darò la caccia, ti

spaccherò la faccia», lo aveva fatto come se dovesse fornire una parola d'ordine per poter partecipare. Era la prima volta che incontravo dei bambini così piccoli, mi venivano vicini con la confidenza dei cuccioli, avevo avuto l'istinto inspiegabile di accarezzare la testa di Leo, mi ero trattenuta. La stessa cosa mi succede sempre con Linda, con Dea, con Ivan, quando vedi una ferita che brilla hai l'istinto di toccarla. "Obliquo" io lo immagino come quel gesto: il braccio teso della carezza, come l'orbita di un pianeta, come l'ellisse che compie nell'aria la corda con cui prenderemo il drago – una traiettoria, una parabola.

Viene da questa immagine l'etimologia di "parola": le parole nel loro primo significato hanno già dentro questa obliquità, il gesto di avvicinare. "Parola" significa "parabola", "parabola" all'origine significa "similitudine". Nella traiettoria che compie ogni parola all'inizio c'è sempre il suo primo significato: è l'etimologia, la radice più antica, una metafora racchiusa nella sua storia. Questa radice nascosta è un po' misteriosa, come la scintilla che ha interrotto il silenzio con la prima parola.

In tutte le cosmogonie la parola ha a che fare con Dio. Come c'è un silenzio primordiale, c'è anche una parola divina che nelle nostre parole sembra brillare sempre come una nostalgia. La scintilla è l'atto che crea nel momento in cui la parola viene pronunciata, ha il potere di dare sostanza e forma a ciò che sfugge, ha dentro l'energia misteriosa della preghiera, ma anche la misura, l'elemento solido senza cui il pensiero non trova più contorni.

Il primo giocattolo, il primo potere che Dio mette nelle mani di Adamo è l'arte di nominare: dando i nomi agli animali e alle cose Adamo li possiede. La poesia è questo istinto primario dell'uomo, la sua radice nascosta è la creazione.

La nostalgia della prima parola rimbalza in ogni successiva parola misteriosamente data che ci arriva come un sasso sulla riva. Come il sale lega le cose diverse, le fissa, corregge, cristallizza, purifica, così la poesia fa con la memoria quando attiva i suoi collegamenti segreti: ci dice che sia-

mo un po' più salvi e un po' più liberi. La radice nascosta della parola "poesia" – l'atto del creare racchiuso nel verbo *poiein* – continua a desiderare la misteriosa natura creatrice del linguaggio. La poesia, come dice Ungaretti, è la parola scavata nella vita come un abisso: come la perla custodita dal drago, la conosce solo chi la merita.

Lo stampo

> Nel silenzio l'urto lieve di una calma sorpresa
> ha condotto fin nel suo cuore la voce
>
> WILLIAM WORDSWORTH

Dice Emily Dickinson: «La natura è una casa abitata da spettri – ma l'arte – una casa che cerca di essere abitata da spettri». All'inizio sarà solo un suono che si accorda stranamente al respiro. La parola si presenta informe e trasfigurata, con la fatica di ogni cosa che nasce.

Quando state per scrivere sentite la fatica della prima parola, scoprite la sua natura di similitudine: un assomigliare che non aderisce mai fino in fondo. Prima ancora dell'istinto di nascondervi sentirete l'istinto di distrarvi. La poesia che nasce è difficile, è lo sguardo insostenibile allo specchio, la prima parola si presenta come un ricordo scomodo, come quando all'improvviso ci torna in mente una brutta figura e un imbarazzo segreto sale fino al sorriso, e tutto quello che vogliamo è disperderlo, girarci altrove. Quando sentirete la tensione che precede la parola, invece, non dovrete distogliere il pensiero e l'ascolto. Il gioco più bello del mondo si chiama "chi ride per primo", lo fanno sempre gli innamorati, e la risata che nasce è quella di chi si sente allo scoperto. Questa sfida per un attimo ci rende primitivamente felici, mette in gioco una verità intermittente, ha qualcosa in comune con la poesia.

Se cedete alla tentazione di distrarvi, la parola finirà tra i

pensieri lasciati a metà, l'argento che si stava formando continuerà ad annerire. E invece è già successo che l'inchiostro nero vi sia uscito per errore dalle mani aggrovigliato alla parola che stavate scrivendo; è quello che accade quando scriviamo un messaggio nell'attimo prima di addormentarci e la mattina dopo lo scopriamo più lucido e più sincero di quanto avremmo creduto. Scrivere un diario è il modo più rapido per vedere la parola che esce dai binari e accelera il ritmo della coscienza, la scrittura produce energia mentre non è pensata. Quello in cui la parola si riaccende è il punto assoluto di cui ci parlava Elizabeth Barrett Browning nella celebre poesia che abbiamo citato a proposito del silenzio. Lei ci dice che si trova ai confini dell'essere e della grazia ideale, che l'anima lo tocca quando neppure noi stessi la stiamo guardando: è lo spazio dell'ispirazione.

Se non sapete da dove cominciare partite dall'inizio: un piccolo trucco è comprare un diario con le pagine bianche, che siano rilegate e difficili da strappare; il diario non è un bloc-notes, è uno spazio sacro in cui anche l'errore deve poter restare. Nello spazio senza regole di un diario si inizia sempre dal gesto, la prima riga è un'azione, la seconda un pensiero, nella terza qualcuno è già entrato in scena. Alcuni si accorgono che la loro calligrafia cambia nel corso della pagina stessa, mentre inizia a incarnarsi, la voce segreta diventa più istintiva e contratta, smette di sentirsi osservata. Nikol aveva quattordici anni, le piacevano i libri e scriveva un diario; in mezzo ai pensieri che voleva pensare era già nascosta la traccia fosforescente dei versi che non aveva ancora visto: «respiro soffocato, il cuscino sputa nero», «era finito il tempo delle melodie ed era iniziato il tempo dei tamburi». È bastato puntare la luce sul sentiero perché iniziasse a correre. Il pensiero sottolineato al centro di una fitta pagina di diario è rimasto da solo sul bianco del foglio successivo, è diventato un'immagine, poi un verso, un avvio.

Da principio la parola è ritmo, una specie di balbettio, un battito nel respiro; lo dice così bene Cesare Pavese quan-

do si descrive in quel primo momento della scrittura come uno che mugola: «un pensiero incarnato in un ritmo aperto, sempre lo stesso».

Per qualcuno il canto è la prima cosa distinguibile, il ritmo del respiro precede la parola che ospiterà. Quando leggete Dante lo stampo dell'endecasillabo precede il senso, è un ritmo così innato che è già pronto ad accogliere qualunque parola. Non fermatevi a contare le sillabe, seguite il movimento che vi canta nell'orecchio, anche se forse all'inizio sarà quello dell'ottonario, il più basilare, il ritmo delle conte e delle filastrocche dei bambini, otto sillabe in marcia. Seguite la parola fuori controllo come fareste con il vostro cane nel bosco, lei sa dove portarvi. Il ritmo che avete già addosso si riempie senza pensare, nel silenzio delle conchiglie che lo genera.

«Il poeta» dice la poetessa polacca Anna Swir «diviene un'antenna che capta le voci del suo inconscio e di quello collettivo»; la nostra vera voce ci parla in una lingua segreta che non sapevamo di avere addosso; all'inizio ci farà sobbalzare come un rumore improvviso, subito perderemo il segnale e accanto al verso consegnato perfetto arriverà anche l'inciampo, il momento in cui un'interferenza ci distoglie e si trasforma in un nascondiglio.

Eppure dentro questa lotta la parola arriva come inevitabile, la riconoscete perché è piena e perfetta come il sasso raccolto dalla riva, è quello che Marina Cvetaeva chiama il verso primario, che giunge come un ordine, una necessità a cui ormai non vogliamo più sottrarci. «Ciò che indica è la via sonora alla poesia: sento il motivo, non sento le parole. Cerco le parole», come il ritmo aperto di Pavese. Quando guardate l'inchiostro nero diventato all'improvviso d'argento, non potete più smettere di guardarlo, la parola data che vi brilla in mano è ipnotica come un cristallo e profonda come il sollievo, è quella che Marina in una bella poesia definisce «la fame degli affamati e la sazietà dei sazi».

Ted Hughes racconta il momento esatto in cui vede Sylvia Plath, sua moglie, apparirgli di fronte con la voce del-

la sua poesia che finalmente si rivela: lei pronuncia tre versi uscendo da una stanza, sulla soglia, e lui dice: «È come se avesse parlato per la prima volta un muto», ha appena sentito ciò che di lei aveva sempre intuito, il vero io che di solito non parla. Anche Seamus Heaney racconta la parabola di Sylvia e della sua voce, e per farlo usa i versi di William Wordsworth in cui un ragazzo richiama i gufi intrecciando le mani per fischiare: «con dita intrecciate, ambo le mani / strette palmo a palmo e sollevate / sulla bocca come uno strumento, / egli faceva il verso ai gufi muti / perché gli rispondessero. E gridavano». All'inizio la poesia di Sylvia non nasceva, la sua scrittura si posava come un geroglifico perfetto lettera per lettera, si intrecciava come quelle mani in un richiamo difficile e artificioso, ma quando davvero i gufi arrivano volando nel buio come spettri, ecco che la poesia smette di essere richiamo e diventa risposta, diventa essa stessa soglia, attraversata dalla voce del suo vero io che sorprende Ted nel buio.

«La poesia è una soglia più che un sentiero, una soglia cui ci si avvicina sempre e da cui sempre ci si allontana» afferma Heaney. Linda, che non vorrebbe scrivere perché la scrittura è come sale sulla ferita, dice che l'ispirazione è simile alla febbre, la scopri quando non riesci più a ignorarla. Quando non riesce più a ignorare questa febbre, Linda si siede e scrive.

Il vento

> I' mi son un che, quando
> Amor mi spira, noto, e a quel modo
> ch'e' ditta dentro vo significando
>
> DANTE ALIGHIERI, *Purgatorio*, XXIV

All'inizio la voce è respiro – un alito, dicono i mistici, un vento. Con questi versi citati in esergo Dante scrive una dichiarazione di poetica coerente con la sua epoca, ma fa qualcosa di più, incide nella pietra una definizione inesauribile: anche fuori dal Medioevo questa terzina scandisce il compito della poesia, fa brillare nitida la descrizione del poeta e del suo mestiere. Amore per i poeti di quel tempo è una vera e propria entità, una specie di compagno di casa con cui Dante è costretto a convivere: arriva mentre dorme, gli parla, quando è allegro gli va incontro e ride, alla fine di un sogno lo vede perfino andarsene piangendo. È una specie di belva gentile, gli fa sentire il suo fiato, in lui possiamo vedere anche il volto della nostra voce nascosta. Due sono le azioni di Amore: "spira" e "ditta dentro". In questi due verbi Dante ha racchiuso, perfetto, il mistero dell'ispirazione.

Dante si presenta come uno che prende nota, che trascrive quello che Amore gli detta dentro. Due sono le azioni che fa Dante: "noto" e "vo significando", annotare e significare. Fa venire in mente una traduzione simultanea, l'arte dell'interprete, della stenografa, del telegrafista, che cerca di

non perdere una sillaba e di non travisare; in quel "significando" c'è l'atto della scrittura, il suo carattere di segno che prende forma, ma anche l'immagine sospesa di chi guarda il cielo stellato e deve decifrare una meraviglia data. Non basta annotare, c'è un passo in più che fa del poeta qualcosa di diverso dall'oracolo, lo vedremo tra poco quando nella nostra foresta anche noi andremo "significando" le immagini che verranno.

Un altro poeta definisce alla perfezione l'ispirazione, Leopardi. Nell'*Infinito* mette in scena con un crescendo perfetto quell'immenso e ragionato sregolamento di tutti i sensi con cui Rimbaud ci dice che il poeta si fa veggente: «Io nel pensier mi fingo; ove per poco / il cor non si spaura. E come il vento / odo stormir tra queste piante, io quello / infinito silenzio a questa voce / vo comparando: e mi sovvien l'eterno». Al "vo significando" di Dante, Leopardi aggiunge un altro verbo che ci sarà prezioso: "vo comparando". Il "naufragare" del pensiero inizia quando questa cosa misteriosa "sovviene": non è proprio un ricordo, l'eterno è qualcosa che sale dal fondo.

In prima elementare non riuscivo a leggere, vedevo solo quadrati di geroglifici neri, e mentre gli altri ogni giorno in classe leggevano una pagina nuova, io tornavo sempre alla stessa, l'unica che mi piaceva decifrare: aveva negli spazi bianchi irregolari un controcanto di sguardo e di respiro. La poesia per bambini su cui la corda della mia attenzione si era puntata parlava di un ragno: non era quello di Emily Dickinson che di notte cuce senza sosta con il suo gomitolo d'argento, era solo un anonimo ragnetto infilato in un buchino, che «senza ago e senza filo una tela si cucì». È quello che fa la poesia, dico ai bambini, potete cucire da soli la vostra tela con il filo che già avete dentro. Ma Tabatha mi interrompe: «Non è vero, c'è una cosa indispensabile, senza quella la poesia non si può fare». Le chiedo che cos'è, lei risponde: «L'ispirazione». Sarà perché ha il nome di una piccola strega, ma ha già capito che

l'ispirazione è *altra*, non possiamo darcela da soli come il ragno con la tela.

Lasciate risuonare questa parola, sentirete subito che non è astratta e inafferrabile come sembra, l'ispirazione è fisica, corporea, attiva, coincide con il gesto che facciamo continuamente per restare vivi, senza neppure accorgercene. «Inspira» dice il professore di ginnastica alla classe che infreddolita vorrebbe essere ancora sotto le coperte, e il fastidio dell'aria è più forte, più intensi gli odori. «Respira» dicono le madri quando si piange, e quel respiro diventa il primo respiro.

Nell'ispirazione c'è questo gesto primario, come se qualcuno ci mettesse dentro un respiro. È il soffio vitale, quello che la respirazione in ogni istante della vita riproduce, e che l'ispirazione meglio di ogni altra cosa rappresenta; come nell'oscurità della Genesi, è questo soffio che dà avvio alla creazione.

«Dentro di te» dice Virginia Woolf al suo giovane amico poeta, «c'è una zona dove incessante batte un ritmo», ma questo ritmo che finiamo per dimenticare come il respiro, diventa percepibile soltanto quando, come la febbre di Linda, non può più essere ignorato. Allora ci sposta la penna anche se siamo nel dormiveglia o davanti alla TV, qualcosa inevitabilmente si è mosso; un pensiero, una parola, un'ansia improvvisa sono entrati in cortocircuito con un punto della memoria segreto perfino a noi stessi, con lo spazio vuoto in cui la nostra vita risuona di presenze e di assenze. L'ispirazione è la voce che irrompe inaspettata e inspiegabile, è un'allerta improvvisa che subito ci scuote e ci attiva, e come Dante, nel ritmo che sta prendendo forza, iniziamo a significarla. Anna Achmatova dice che il suo poema è iniziato quando gli oggetti con cui aveva a lungo vissuto hanno rivendicato all'improvviso il loro posto nella poesia, ma dice anche che l'ispirazione è qualcosa che cova negli anni, il momento in cui la sentiamo è soltanto la punta di un iceberg: «Essi si animarono come per un attimo, ma ne sopravvisse il suono e seguitò a vibrare per lunghi anni;

il ritmo nato da questo choc, ora scemando, ora riaffiorando, mi accompagnava nei periodi della mia vita». L'ispirazione è come un diapason, uno choc che non si esaurisce, ha una durata che ci accompagna. Vi accorgerete che alcune immagini la sollecitano come una risonanza, tornano ossessive, si compongono fraterne come una costellazione.

Chi conosce l'ispirazione non riesce più ad accontentarsi, non gli basta qualcosa che sia meno di quel misterioso ultrasuono, inizia a fronteggiare il silenzio e diventa come il bambino che cerca l'acqua sulla riva e non sente le onde. Il rischio di chi si affida all'ispirazione è ritrovarsi su un confine sottile, quello tra il rigore di chi scrive soltanto sotto questa dettatura e la pigrizia di chi rinuncia a scrivere nell'attesa che la febbre diventi alta. Come il talento, l'ispirazione è dono, e nello stesso modo viene tolta a chi la lascia sepolta e data a chi la mette all'opera; «è sorella del lavoro quotidiano che la serve» dice Baudelaire.

L'entusiasmo, che abbiamo già incontrato con il significato di "avere un dio dentro", riappare nel modo in cui Amore ride e "ditta dentro". L'ispirazione è anche questa strana ospitalità; Dante si definisce più volte uno scriba, e anche Marina Cvetaeva dice quello che stiamo per sperimentare: ha la sensazione che quello che sta scrivendo, e che non sa se riuscirà mai a finire, sia già stato scritto da qualche parte, sente di avere soltanto il compito di ricostruirlo, con l'ansia di non rovinare una cosa perfetta. Deve aderire con la sua voce umana alla corrente misteriosa che fa di lei un canale. Tutti quelli che scrivono prima o poi hanno la sensazione di essere uno strumento suonato dalle proprie parole, di avere scritto malgrado se stessi. Non pensiate che sia per forza un compito per pochi eletti: l'ispirazione è molto più democratica del talento, sceglie chi è pronto a essere attraversato, come ogni energia ha bisogno di molti conduttori, potenzia la materia della vostra vita. È ciò che Platone fa dire a Socrate: i poeti sono come api che portano il polline. Con un'intuizione geniale sulla natura dell'ispirazione, Socrate ci dice che è un magnete, può dinamizzare

degli anelli di ferro agganciandoli l'uno all'altro come una catena, e così fanno i grandi poeti, ne agganciano altri lungo i secoli. Per questo l'ispirazione può nascere leggendo, perché un poeta è capace di magnetizzarvi, di risuonare con il vostro udito sottile, come Amore prenderà la parola, farà di voi un traduttore migliore per il grido che vi abita. Potrebbe essere anche una compagnia passeggera, la voce che vi trascina per un po' nella foresta potrebbe anche essere quella di un narratore.

Il giorno in cui mi è comparsa di fronte tra gli alberi, Linda si era lasciata abitare dal ritmo beat di Jack Kerouac, non era una voce con cui avesse molto in comune, ma le aveva innestato una nota capace di sbloccare la sua febbre. Aveva iniziato a leggere per la prima volta davanti a tutti senza venire al microfono, si era solo alzata in piedi tra i banchi, diceva la sua poesia come se fosse davvero un modo di respirare, con gli occhi quasi chiusi, come da un altrove.

> Quando hanno chiesto chi volessi complicare
> così tesa sulle strade, ad ogni bivio,
> hai detto che i tizzoni hanno sempre avuto
> un loro modo di ardere
> perché sanno che è dovere darsi ai guanti dei fuochisti:
> consumare, esibirsi, farsi vapore;
> essere l'anima dei roghi –
> e quando verrà il movimento
> saremo ciò che dovremmo,
> che sempre avremmo dovuto –
> e potranno tutti pregare
> per le ruote che girano e girano
> per i binari che mai avranno fine
> e per il nostro splendido fischio.

Come era stato dettato a una bambina di quindici anni il destino dei tizzoni che hanno sempre avuto un loro modo di ardere, che sanno che il loro dovere è essere l'anima dei roghi? Così ardono i poeti e gli oracoli, anche quelli inascoltati come lei che all'improvviso si alzano, inevitabili come la febbre, con il loro splendido fischio. L'ispirazione è que-

sto miracolo che sceglie il suo strumento e lo suona, agganciando l'una all'altra le voci come gli anelli di Socrate e come quei tizzoni, che si accendono uno dopo l'altro e con l'aria e con il fuoco tengono viva la stessa antica fiamma.

L'occhio del drago

> Non candele o lampade hanno acceso il buio:
> ma gli occhi insonni!
>
> MARINA CVETAEVA

«Allora spegniamo le luci!» dicono i bambini. Sono io che adesso li seguo, improvviso sul loro sentiero: «Se le spegniamo dovete provare a scrivere al buio le prime dieci parole che vi vengono in mente». Loro accettano la sfida.

Il buio nella classe all'inizio è totale, fanno cadere le penne, scoppiano a ridere; è quasi un modo per ambientarsi, la gioia di non avere paura. Passano molti secondi prima che gli occhi comincino ad abituarsi, in quel tempo hanno già scritto quelle dieci parole. Tutti insieme all'improvviso ricominciamo a distinguere le forme. «Adesso vedo!» dice Giacomo sorpreso, brillano la maglietta di Tabatha e il bianco dei banchi, che sembrano fosforescenti, Gabriele agita le mani e tutti ce ne accorgiamo. Passa ancora qualche secondo... «Vedo una persona che si sposta!» dice Leo. Non hanno paura, sono solo meravigliati. «Vedo una persona là!» ripete Leo con più agitazione nella voce. «Anche io» dicono gli altri. Leo si alza e riaccende all'improvviso la luce, tutti chiudiamo per un attimo gli occhi. «Ho visto l'ombra di una persona che andava da lì a qui» dice. L'aveva vista andare verso l'interruttore e toccarlo per accendere la luce. Nessuno si era spaventato, mi dicono che era bello essere nel buio tutti insieme. A luci spente, i bambi-

ni che scrivono ordinati e quelli che non riescono a tenere dritte le lettere giocavano ad armi pari, tutte le parole erano oblique. «Un modo diverso di vedere» è la prima cosa che ha scritto Leo.

All'inizio non vedevamo niente, poi, come Teddy con la torcia spenta, ci siamo accorti che i nostri occhi riuscivano a vedere le cose che c'erano. Alla fine siamo riusciti a vedere anche quelle che non c'erano: guardando nel buio abbiamo visto l'invisibile.

Anche per noi è il momento di spegnere la torcia, il drago reclama il suo nome, vuole essere l'occhio che vede, farci capire che è lui la luce brillante che adesso ci serve.

Due sono i sensi a cui la poesia cambia segno: l'udito – che abbiamo incontrato finora attraverso silenzio e ispirazione – e una diversa vista che questo udito apre, la visione.

«Così egli sentiva la voce, la udiva con gli occhi, la vedeva con l'orecchio» scrive Herman Brock parlando di Virgilio e dei sensi mischiati della poesia. Quando chiedo ai ragazzi come nasce la loro scrittura, tutti rispondono qualcosa di simile: dicono che non riescono a dormire, che le immagini arrivano da sole, sono cose che vedono, ma nello stesso tempo sono parole. Questi giovani visionari tra i banchi dell'aula magna non sono grandi poeti, sono ragazzi che iniziano a scrivere e parlano di un vegliare che tutti, prima o poi, proviamo. L'ombra della belva che non li lascia in pace è ancora slegata dalla vita, le loro parole non aderiscono ai contorni del bosco, ma loro sono disposti a salire attraverso questa notte. Lo sarete anche voi.

Vedere non è difficile come ascoltare, basterà iniziare a farlo, e sarà un meccanismo, un gesto quasi inevitabile: le immagini verranno a cercarvi. Ezio Raimondi, ai ragazzi che seguivano i suoi corsi all'università, spiegava questa dinamica con una definizione perfetta: «La visione si consuma nel suono e il suono genera nuove visioni. È una sorta di nuovo occhio interiore che non percepisce più la differenza tra vedere e sentire». Per Raimondi questi sensi che tornano a unirsi sono anch'essi il segno di uno stare nel li-

mite, nel confine e nella selva. La visione che per i mistici è pura, per il poeta è sempre fatta di frammenti, ricompone una partitura.

«Quando corri con la torcia spenta inizi a vedere e sentire» dice Teddy svelando la sua strategia di gioco. La torcia che dobbiamo spegnere durante la scrittura è quella della mente che pensa di scrivere.

Fate una prova: cercate negli ultimi giorni o nelle ultime ore qualcosa che vi abbia fatto soffrire, una ferita, magari piccola e insignificante, inosservata ma avvertibile. Molto probabilmente vi si è già presentata in mente come un'immagine, l'avete rivista per un attimo come la scena di un sogno. Eppure, se vi chiedo di scriverla, forse cercherete una parola-tema, la tradurrete senza fedeltà dicendo "rabbia" o "tristezza" o la racconterete spiegando il fatto nella sua nuda cronaca. Ma se ad avervi incrinato la mattinata è stato lo sguardo che non avete incrociato, non dite "indifferenza" e non spiegate; fatemi piuttosto vedere il corridoio in cui vi trovavate, il disordine di tutti gli altri passi, le spalle di chi non si volta. Solo così potrò sentire la dignità di quella ferita, piccola ma abbastanza universale da rovinarvi la giornata, e perciò degna di essere detta nel modo più perfetto.

Le immagini che si presentano come fantasmi ai bordi del nostro campo magnetico hanno tutte qualcosa da chiedere, come i fantasmi devono parlare per essere liberate. Forse non vi eravate neanche accorti che la ferita era quel corridoio, prima che vi chiedessi all'improvviso di vederla. La sentite bruciare, è tornata a essere uno spazio fisico, è ciò che accade alle ferite quando iniziano a guarire.

Rosita Copioli, parlando di Saffo, mostra la strada da percorrere, ci dice che le parole abitano uno spazio fisico, che sono parole-gesto e parole-immagine che rendono concreto tutto ciò che evocano: «Le parole di Saffo oltrepassano se stesse: la loro consistenza ha la dinamicità di una vita che rinasce, rivive nel momento in cui sono rilette, ripetute, recitate». Non dobbiamo pretendere niente di meno dalla nostra poesia; anche se la scriveremo soltanto per noi stes-

si dovrà avere questa potenza di visione, essere la piccola cosa alata che canta anche al buio. Basta solo abituare le pupille, non avere paura di fissarle come quelle di Rachele: la poesia, infatti, è anche fissazione. Scoprirete che questo è lo spazio in cui potete essere liberamente ossessionati, tessere la vostra trama di figure che tornano concentriche come in una ragnatela. I volti e le immagini che si affacciano al vostro campo magnetico sono come clienti abituali, tornano a tormentarvi sempre con lo stesso problema.

«Il poeta nomina la cosa perché la vede e le si avvicina di un passo in più rispetto a chiunque altro» scrive Ralph Waldo Emerson. Nell'immagine il poeta sente già il nome, va significando e, un attimo dopo, va comparando. Con la corda del "come" la prima immagine aggancia un'altra visione che arriva da una distanza, come un animale che sente un richiamo; lo spazio da cui viene è la memoria, spesso è un ricordo che non ricordiamo.

Ogni parte di una similitudine è fondamentale, quella presente e quella richiamata: la prima è il cuore da cui la parola si è mossa, quella che andiamo significando; la seconda è l'immagine scelta dalla memoria per metterla in chiaro, quella che più assomiglia e aderisce, quella che andiamo comparando. L'immagine può arrivare dall'esterno, come il corridoio che rovina la mattina dei miei studenti, e assomigliare a un altro sguardo mancato, che da molto tempo portavamo in tasca; oppure può partire da qualcosa di interno, da quello sguardo che non si alza, e mostrarlo con qualcosa di universale, come fa Dante in tutta la *Divina Commedia* mostrandoci l'invisibile con similitudini familiari: il modo in cui volano gli uccelli, quello in cui corrono i bambini. Dante non fa altro che farci vedere il mondo indicibile attraverso quello che immediatamente conosciamo. Queste due immagini – di solito una delle due è esterna, e l'altra interna – sono i capi a cui la corda della nostra poesia si salda, stringendoli in un nodo che lega esterno e interno, memoria e presente, vista e suono.

Stephanie al laboratorio non parlava mai, ma mi ero accorta che dopo ogni lezione commentava sul suo profilo Facebook in uno strano dialogo cifrato: «Non ce la farò mai» scriveva. Nei commenti le amiche la incoraggiavano: «Fagliele leggere, vedrai che andrà bene».

Ci erano voluti molti mesi prima che mi mandasse una poesia, e aveva subito chiarito che sapeva che era brutta e banale. Aveva sempre scritto in rima e, nel momento in cui le avevo tolto questa gabbia dorata lasciandola libera al centro del bosco, Stephanie si era trovata di fronte all'ombra della sua belva. L'ombra continuava a ripeterle che non era all'altezza, ma lei nello spavento restava in quel bosco, piano piano mi si avvicinava, prima con i suoi strani messaggi lanciati al vento, poi con quelli che aveva iniziato a mandarmi.

Un giorno mi aveva chiesto se poteva usare delle antitesi per far capire qualcosa a una persona che aveva vicino; voleva scrivere «sei per me gioia e dolore» e andare avanti così, con delle coppie di contrari. Non sapeva come dare una forma a questo contrasto, provava a farlo nascondendosi nelle parole come prima si era riparata tra le rime. Continuava a spaventarsi con le ombre che volevano tenerla muta, ma qualcosa in lei covava.

«Quanto di noi si cela dietro un unico colore» diceva l'ultimo verso di una sua poesia. Credo che il drago la stesse osservando proprio come facevo io, intenerito da quello spavento. La sua ferita e la sua devozione erano così belle che lui se l'è caricata in groppa all'improvviso, mentre lei stava ancora domando l'ombra.

Subito prima dell'ultima lezione, appena in tempo per decidere di partecipare al reading, Stephanie scrive della malattia di sua madre, ci fa vedere cosa c'è dietro il suo unico colore.

Come una bambina che muove i suoi primi passi.
Fai dei muri
i tuoi appoggi.

I tuoi muscoli cedono,
tessere del domino,
al solo tocco delle mie dita.

La bambina che muove i primi passi da qualche parte nel ricordo è lei; questa è l'immagine della memoria a cui si lega un capo della corda, all'altro capo c'è il rovesciamento del presente, la madre fragile come una bambina che si appoggia ai muri. Anche queste sono parole-gesto, le tessere del domino di Stephanie oltrepassano se stesse, fanno risuonare tutto ciò che crolla sotto le dita che non possono toccare.

Il filo di seta

> Tutta la notte una musica
> come un ago che cuce corpo
> e anima insieme, e cuce anima
> e cielo insieme e cielo e terra
> insieme e cuce il fiume al mare.
>
> TED HUGHES

Vi sarà capitato mille volte di essere inseguiti da un simbolo, un personaggio, un'oggetto o un animale che torna nei sogni e nelle cose di ogni giorno, riappare tra i souvenir nelle vetrine, sul cartellone di una pubblicità, nel giocattolo in mano a un bambino. Dategli ascolto, lasciatelo parlare. Il filo del mio piccolo ragnetto mi insegue dal momento in cui ho iniziato questa storia: era rosso nella tasca di Ivonne, fatto di ortica nella tessitura di Elisa, un gomitolo argentato per Emily, e quest'anno alla prima lezione mi si era presentato quattro volte.

> Se tu fossi uno di quei disegni spigolosi
> dove bisogna congiungere un punto ad un altro
> io tenderei centinaia di fili da un punto all'altro
> ma i fili sarebbero così allentati che non riuscirei ad acchiapparti

Sono i primi versi di una poesia di Ivan, la legge a voce alta, apriamo come scatole le immagini, le sveliamo senza scoprire nulla di ciò che sta raccontando.

I ragazzi nuovi che si aggiungono alla nostra compagnia guardano come guerrieri quelli che già si muovono nel bosco, non sanno se ci riusciranno, ma non vedono l'ora di

raggiungerli. Con loro ho un patto di iniziazione: lascio che restino nascosti purché mandino avanti le parole. Nessuno li chiama per nome finché non sono loro a rivelarsi. Leggo anonime le prime due poesie arrivate, Matilde e Angelica subito dicono "è mia".

Hai tagliato l'unico filo
che ancora ci univa: il dolore.
Si impigliava nelle nostre
giornate mai felici.

Nei versi che seguono a questi, Matilde dirà che il filo lacerato soffoca i polsi ammanettati uno all'altro. Qualche mese dopo l'immagine torna in un'altra sua poesia; forse lei non si è ancora accorta che qualcosa sta cambiando, ma i suoi versi lo dicono chiaro: «Sgroviglio il filo delle cuffie / ma tralascio i miei nodi».

Angelica, invece, aveva già trovato da sola la strada contemplativa dello specchio:

Rifletto sullo specchio vuoto
la paura di procedere
sul filo del tuo rasoio.
Ci oscillo come il funambolo
matto di equilibrio sfuggente.
Le tue dita pizzicano la corda
su di me imbranata imbruttita
suoni il dubbio del tuo intento.

Il suo filo cambia forma, è il metaforico filo del rasoio all'inizio, ma subito diventa la corda di un funambolo, poi quella di una chitarra, qualcuno la suona mentre lei ci cammina sopra.

Un funambolo era già apparso l'anno prima in una poesia di Ilaria, anche il suo era appeso a un dito.

Era tenerti il polso e la caviglia
che attutiva le mie ansie.
Un legarti la sera
per ritrovarti al mattino
nell'equilibrio precario del respiro

come un funambolo
appeso al dito.

La stessa immagine inseguiva Federica: nel suo primo anno di laboratorio il funambolo era entrato in una poesia e lei lo aveva tolto; quest'anno era successo di nuovo. Quello che Federica continuava ad allontanare era un funambolo che perde il controllo.

In quella prima lezione anche a lei si era aggrovigliata addosso l'immagine del filo; forse era stato proprio lui a portarli tutti qui, come il filo di Arianna in un labirinto:

L'ago è stanco
il filo non regge
continua a bucare storto
nella speranza del rosso.

Marianna questo filo lo sentiva nella pelle:

Siamo come punti, provvisori, a cucire una ferita.
Ho visto l'ago trapassarmi
e non tornare più,
perso nel disordine.

Non si conoscevano, non si erano mai letti, alcuni di loro non si sono quasi incontrati, ma tutti questi ragazzi avevano tradotto qualcosa: cento fili da tendere, uno su cui camminare, un filo con cui legarsi e un filo tenace che continua a cucire il senso delle cose. Era l'immagine con cui tutti si erano intrecciati prima ancora di incontrarsi; non era la prima volta che cercava di parlare, ma quando mi è comparsa di fronte quattro volte in un'ora ho capito che voleva dirci qualcosa. Sono giovani nati dentro questa trama in cui ogni cosa è connessione, forse per questo raccontano la fragilità del filo, in ogni modo lo ritrovano e lo stringono. Per noi che siamo già di un altro tempo, i rapporti erano funi resistenti: te le ritrovavi addosso, come la famiglia e gli amici che non avevi scelto. Potevano legarti così stretto da non lasciarti muovere, ma erano comunque qualcosa a cui tenersi giorno dopo giorno, anche se rovinavano le mani. Loro

sono i ragazzi del filo, riescono a tenerlo tra le dita, lo guardano mentre si spezza, nell'epoca in cui tutto ha questa intermittenza e sembra cedere al rischio di non restare. Eppure, dentro questo labirinto, continuano a ritrovare il filo rosso di parole che si riannoda da qualche parte.

Vorrei mi lasciassi
essere il tuo ago
e i miei sussurri
fossero il tuo filo
per poter cucire
gli strappi vuoti.

Questi versi li aveva scritti Teddy, per un attimo era uscito allo scoperto e aveva scelto di farsi vedere.

In un'altra scuola Maria Anna, con i suoi primi versi, aveva intuito qualcosa di preciso sulla natura della poesia:

Raggomitolata
nel nido
sfilo il ronzio di pensieri
nascosti
in gola
il nodo
filo sottile di lana
si stringe
un grumo di silenzio
di amore
un ricamo
le cose che non sai.

Anche noi, da un grumo di silenzio e amore, sfiliamo il nodo dei pensieri nascosti in gola, anche noi estraiamo, come un ricamo che prende forma, il senso delle cose che non sappiamo ancora.

Francesca aveva già un abisso da scalare, nella vertigine della malattia ha stretto il filo della poesia e ne ha fatto la sua fune, resistente come la tela per il ragno:

I tuoi pensieri, fili sottili
sospesi in aria
che puntano al di là.

Emily Dickinson ha detto che si deve scegliere tra la fune e la seta per salvarsi dall'abisso, i miei ragazzi, che si tengono all'abisso con un filo di seta, lo attraversano fino al centro del labirinto. Il simbolo si è presentato per primo, ha detto la verità sul nostro tempo, ma se ora lo lasciamo parlare si riempie dei suoi significati più remoti, diventa il collegamento sottile tra questo e altri mondi, tra la coscienza e l'inconscio a cui si annoda; è il ricamo di un destino.

Quando un simbolo si presenta alla porta lasciatelo entrare, lasciate che prenda forma, poi guardatelo come un indizio da interpretare, cercatelo nel presente e nel passato, come il filo che punta al di là seguite il suo tracciato antico e nuovo.

L'animale guida

> Animali di silenzio irruppero dal chiaro
> bosco liberato, da tane e nascondigli
> e si capì che essi non per astuzia
> o per terrore in sé eran sì sommessi,
> ma per l'ascolto.
>
> RAINER MARIA RILKE

Il nostro bosco è più animato di quanto crediamo, il drago non è il solo ad avvicinarci, ci sono molti animali che non domeremo, e saranno loro le guide che ci apriranno il cammino.

In poesia non abbiamo bisogno di cercare il nostro animale guida, arriverà veloce e quasi invadente, ci salterà in mano appena gli lanciamo una corda. Il modo più veloce per convocarlo è iniziare a scrivere: la parola sorgiva e innata a cui legare la corda delle nostre metafore è "io": io sono.

La poesia dice "io" con l'istinto dei bambini, è il punto di partenza dello sguardo, l'affermazione da cui tutto si muove. "Io" è la parola piccola e potentissima che chiede di essere guardata, è la parola che sta al centro, è il baricentro. «Non sarà interessante se parlo solo di me» obietta ogni tanto qualcuno. «Tu dove sei?» chiedo ogni volta che in un testo non si sente, neppure sottintesa, la parola d'oro da cui si parte. Questo è l'inizio di un sentiero, quello che l'aggettivo d'argento – con la sua appa-

renza inoffensiva, simile quasi a un gioco – ha già indicato. I ragazzi che tengono tra le dita il filo di seta della poesia non fanno altro che cucirlo a questa parola, "io" è il ricamo della nostra ferita, la forma inevitabile che ci assomiglia; per poterci allontanare, perché le voci di tutti risuonino attraverso la nostra, dobbiamo prima rendere universale ciò che parla solo di noi, e il solo modo per farlo è guardarlo fino a farlo vedere – questa è l'alchimia che abbiamo fatto partire.

Cominciate a dire "io sono" come un richiamo che attira tutte le cose, che sceglie ciò che ci assomiglia e lo lascia parlare. Guardate chi arriva.

"Io sono" è la formula innegabile che difende la nostra unicità. La nostra vita è tutta un incompiuto desiderio di essere o non essere come gli altri, un desiderio che si spezza contro l'evidenza, nel momento in cui scopriamo di non essere poi così diversi, ma di non essere neanche così uguali. In questa solitudine qualcosa ci attira: nei sogni è l'elemento che sfugge, che ci insegue o che ci troviamo a inseguire, qualche volta lo teniamo vicino, come quello che portiamo in tasca e che abbiamo iniziato ad accudire. L'animale che ci sceglie a volte ci assomiglia come l'immagine riflessa; altre volte, come l'immagine non speculare, ci fa paura, è il lato di noi che non vediamo mai.

Siamo nel reparto di Disturbi alimentari e iniziamo a convocare le metafore. Credevo di trovarmi di fronte delle ragazze, invece sono bambine, quasi tutte hanno undici, dodici, tredici anni. L'enigma dell'immagine riflessa e dell'immagine vista dagli altri è stato il cuore della mia adolescenza, l'irrisolto e inconoscibile confine tra ciò che vedi e sai di essere, e ciò che gli altri vedono di te e che tu non puoi vedere. Questo è lo specchio che si distorce, che porta le bambine a non fidarsi più dello sguardo, a cercare l'elemento oggettivo che misuri la realtà continuamente minacciata.

Qui ci sono troppe voci, "io" non può sentirmi, per esse-

re chiamato ha bisogno di una guida gentile. "Che animale sono, che animale sei?", non stiamo ancora scrivendo, lo facciamo come un gioco: a ognuna chiedo di dire l'animale in cui si riconosce, le altre rispondono con l'animale che vedono in lei. I loro animali sono tutti protettori, desiderano essere cavalli eleganti, tigri bellissime, aquile che volano più alte; le altre addosso gli vedono soltanto gattini e cose indifese. Questi animali amici sono il rovescio dell'animale che fa paura, abbiamo bisogno di loro prima di avvicinare lui. In questo spazio le parole tenere sono il riparo necessario, presto affiorano di nuovo le parole feroci che queste bambine non smettono mai di sentire.

In una classe di prima superiore, invece, i ragazzi che devono scrivere "io sono come" sono assediati dalle voci degli altri. «Io sono come una capra» dice Alice. Non è lei a parlare, la capra è l'animale che gli altri le mettono addosso, fino al punto che crede di doverselo tenere. A questi ragazzi non avevo chiesto di trovare un animale, ma gli animali si sono presentati comunque, anche non invitati, e spesso sono arrivati in due: quello che abbiamo dentro e quello che ci insegue, l'animale che siamo e quello che gli altri ci mettono accanto.

Gli sciamani dicono di lasciare che l'animale imprevisto vi cerchi, che si faccia avanti da solo e vi parli di ciò che siete e della parte di voi che compensa. È ciò che fanno gli animali che compaiono nelle poesie; ognuno di noi nel tempo costruisce il suo personale bestiario. Gli uccelli sono sempre emblemi della poesia, con la loro natura di canto ci portano nel mistero dell'aria, «il cielo è uccello, ala, piuma» ha scritto un bambino nel suo aggettivo d'argento. Subacquei animali marini ci portano nel fondale dell'inconscio con le loro forme inudibili e i loro strani gusci. I nostri compagni possono essere terrestri animali del bosco, creature esotiche preistoriche e quasi estinte come il pangolino di Marianne Moore, «questo essere notturno, artista e ingegnere in miniatura», o presenze familiari, casalinghe come il gatto e il cane che amiamo.

La poesia da sempre racconta l'uomo attraverso la sua maschera animale, e per prime lo avevano fatto le religioni, dando un volto zoomorfo agli dèi. I poeti hanno detto attraverso gli animali il visibile e l'invisibile, gli animali possono essere compagni costanti nella magia della scrittura, quasi come i gatti famigli degli stregoni. È un famiglio il canarino di Umberto Saba, come lo sono stati tutti gli animali che hanno attraversato la sua poesia. Oppure possono essere perturbanti, come tutti gli animali di Montale, perfino quelli che celano le donne amate, come l'anguilla, «la sirena dei mari freddi», la volpe, «carnivoro biondo» dalla «prodigiosa falcata», o la mosca, l'«insetto miope» dal «radar di pipistrello».

Anche nella penombra dell'aula magna ho detto di convocare gli animali, e nella poesia di Giada, che è una visionaria, sono subito arrivati a frotte:

> Sono un meticcio di lacrime
> non posso essere il masso su cui si addormenta il leone.
> Mi sfuggi dalle mani
> come bisce nella pioggia
> e gli zigomi rossi, le nocche di ciliegia.
> Schiuditi mia ostrica
> lascia scivolare nel sale del mare
> le nostre parole.

Ivan, che scrive questi versi in inglese portato della sua musica per poi autotradursi, neppure si accorge dell'animale che ha chiamato:

> Senti il tremendo grido
> Il mastino è a piede libero
> ...
> Qualcosa si sta muovendo
> Dentro
> La finestra è chiusa
> La porta serrata
> Eppure non riesco ad acchiappare il gatto.

Non è il mastino, l'animale è quello che non riesce ad acchiappare. Quando glielo dico, improvvisamente collega che il suo cognome russo ha già dentro questo animale. Ivan Dei Gatti, tradotto, suona come il nome di un guerriero.

Restiamo nascosti
per non affrontare
la luce del giorno
che brucia gli occhi
sottoterra come talpe cieche.
Tana è la parola dei bambini
che scappano di corsa.

In questo testo che gioca sulla metafora del nascondino, Giulia cambia segno alla parola "tana" quando evoca le talpe. I suoi animali sono sempre nascosti e sotterranei; in una sua poesia ci sono formiche che le camminano dentro, in un'altra la sicurezza è come un guscio di tartaruga:

Sei l'asola per il bottone
il ditale che ricopre il dito
come il guscio di una tartaruga
non lasci passare paura e freddo,
proteggi dall'ago predatore.

Anche lei è una ragazza del bosco, la sua ferita è in profondità, la sente ma non la vede, eppure i suoi coriacei animali di terra la guidano con i loro piccoli passi al buio.

In una delle sue prime poesie, Elisa metteva in campo due animali muti ma lievi come lei:

Mi hai insegnato a nascondermi dietro i braccialetti
farmi parte del mio corpo
farfalla nel palmo della mano
hai la fretta di volare
noi siamo i pesci di uno stesso branco
nuotiamo insieme, in silenzio.

Qualche anno dopo la farfalla si trasforma in una rondine ferita, e il branco di pesci in uno stormo di uccelli:

Io ho l'attrazione
delle cose che cadono,
dell'edera che si arrampica
e smonta,
tra gli uccelli che migrano
io sono quello di mezzo
che non sa da solo
mostrare il suo volo.

«Io mi faccio cane quando i ladri si avvicinano al cancello» aveva scritto quando aveva quattordici anni. Anche lei è come una ballerina nata, ha la passione per la fisica, studia il senso dell'equilibrio, ma sono molti gli animali che nasconde.

Questi due versi feroci e perfetti sono tra i primi con cui Linda mi si era presentata:

Lavare via il sangue è il primo perdono
al morso del cane.

L'animale più quotidiano nella sua poesia era già una belva da perdonare. Lei legge quello che le capita, la poesia non la rilassa, invece le scienze naturali la distraggono e diventano miniera.

Quando ha scritto questa poesia mi ha spiegato che l'oca indiana è l'uccello che tra tutti vola più in alto. Forse il suo animale è proprio questo.

Vorrei imparare a stare sui bordi,
avere una schiena forte
per rimanere dritta ai confini,
per restare aggrappata alle crepe
e in segreto capire
la misura delle cose,
ricordare come vola l'oca indiana.
Ma ci vuole così tanto per trovare un equilibrio su due ali,
ci vuole tutta una memoria, tutta un'altra persona
per portare alta la testa.

Mentre aspetta di essere domato, il nostro drago ci manda i suoi piccoli messaggeri, animali e simboli che prendono parola e chiedono di essere inseguiti. Avete visto come fanno i miei ragazzi: iniziate a evocarli anche voi, scrivete "io sono come" e continuate.

Il terzo sì è all'altro

Dare del "tu"

> Il tuo nome è una rondine nella mano,
> il tuo nome è un ghiacciolo sulla lingua.
> Un solo unico movimento delle labbra.
> Il tuo nome sono cinque lettere.
> Una pallina afferrata al volo,
> un sonaglio d'argento nella bocca.
>
> MARINA CVETAEVA

Abbiamo appena iniziato a dire "io" e già scopriamo che la poesia ha sempre bisogno di "dare del tu" a qualcuno; si vede più chiara quando è riflessa in un altro sguardo, e il tu non è mai indefinito, ha sempre un volto preciso, anche se spesso non vogliamo guardarlo.

Il terzo sì dovremo dunque dirlo a questo volto da riconoscere: il terzo sì è all'altro.

L'altro non è necessariamente un innamoramento, ma l'innamoramento è una metafora perfetta per studiare le mosse del drago. La dinamica della scrittura, infatti, è innamorata: è fatta di slancio, attenzione, ansia, continua interpretazione. Per quanto difficile e doloroso, l'altro in poesia è pur sempre un amore, e lo è nel senso più antico del termine, che nella sua etimologia ha ben poco di sentimentale. L'amore è un movimento, un vero e proprio essere trasportati. Non si può non pensare di nuovo al magnete, al suo potere di attrarre e respingere. Il "tu" è un magnete che si affaccia come una figura umana tra i sim-

boli, nel campo magnetico delle nostre poesie attira le parole come polvere di ferro, anche nel momento in cui respinge la calamita della nostra coscienza. Anche l'amore è una direzione, è un verso.

Gettate la corda nella vostra infanzia, non ritornerà vuota, la memoria vi offrirà l'immagine primitiva del vostro "tu". Lanciate più vicina la corda: dalla giovinezza torna l'immagine di un viso. I ragazzi che popolano la mia aula magna sono al centro del grande addestramento, l'amore che loro conoscono ha la violenza delle cose che iniziano, ed è questo il motivo per cui in molti cominciano a scrivere quando si innamorano, prima ancora di accorgersi che si sono innamorati. I ragazzi che si innamorano scrivono perché iniziano a guardare, come Dante diventano uno che "nota" e "va significando". L'innamorato è in continua allerta, l'arco della sua attenzione è sempre teso, comincia a raccogliere segnali, li cerca con l'istinto della caccia e l'ossessione dell'investigatore, non fa altro che riempirli di senso e, mentre cerca la traduzione perfetta, ogni ipotesi è subito rovesciata dal dubbio, e lui deve tessere una trama, cercare un altro segnale a cui legarla.

L'arco degli innamorati è costruito con il legno di questa strana contraddizione: compiersi ma non esaurirsi, non chiudersi nella parola "mio" che circoscriva e metta in pace la loro guerra. Di fronte alla parola "mio", infatti, il "tu" sfugge o si addormenta.

E invece il gesto dell'amore è conoscitivo ma inesauribile come un testo sacro, è un'inestinguibile sete di conoscere e scoprire l'altro, proprio perché l'altro è un urto che cambia all'improvviso gli equilibri. Nello stesso modo, quando scriviamo le parole cambiano segno e cambiano forma e chiedono di essere uniche. L'amore, come la poesia, è risposta: la realtà all'improvviso chiama verso tutte le direzioni, ma tutte le direzioni portano a un volto, e di fronte a quel volto alla fine ci siamo ancora noi.

L'altro porta fuori parti di noi che non conoscevamo ancora, il suo volto inevitabilmente ci mette di fronte al no-

stro. Per questo l'amore è il più grande mezzo per conoscere se stessi.

Appassionarsi è anche un po' soffrire, lo sanno tutti gli innamorati e tutti quelli che hanno una passione vera, non un semplice passatempo. La sofferenza è la radice della passione, lo è in greco e lo è anche in latino: i ragazzi che si appassionano alla scrittura cominciano a essere esigenti come innamorati, non sono più contenti di quello che scrivono.

Nell'allerta che cerca la parola insostituibile, nella memoria che trattiene l'esattezza di ogni gesto, ogni cosa si attiva. La mente di chi ama diventa uno schermo acceso in cui brillano continui collegamenti, il suo corpo è un amplificatore che ha bisogno di creare per coincidere con la natura creatrice dell'amore, e ne ha bisogno quanto più questa natura appassionata soffre perché non si colma. Ciò che l'innamorato fa con l'amato, la poesia lo fa con il "tu": nel bene o nel male è il suo interruttore. L'addestramento degli innamorati è attenzione in continuo movimento verso l'altro, è gesto che, come nella poesia di Ivan, unisce i punti e tende centinaia di fili. Il "tu" diventa una scienza da studiare, una mappa stellare, un codice da interpretare: gli innamorati sono commentatori instancabili.

«Darmi a te nello scontro, nella lotta» è il pensiero che aveva attraversato Sylvia Plath nel suo primo incontro con Ted Hughes, lo aveva scritto sul suo diario in una pagina che è tutta uno schermo acceso: la festa di studenti, la musica, i piedi che battono, loro che urlano per sentirsi, lui che deve raggiungere un'altra nell'altra stanza e lei che alla fine gli dà un morso.

Anni dopo anche Ted avrebbe ricostruito il momento in cui doveva averla vista per la prima volta, ancora prima di incontrarla, in una foto di gruppo su un giornale.

Ogni storia d'amore è piena di questi segnali, ricostruisce la mappa del cielo come un astrologo impegnato a motivare l'evidenza, «perché l'amore è l'atmosfera propria del destino» dice Rilke.

Eppure non è così facile, e chi scrive sa bene che il vero "tu" non è una musa che possiamo scegliere, è lui a sceglierci, e spesso ci nascondiamo soltanto per non guardarlo. La musa che non abbiamo scelto non si concede chiara, il primo segno per riconoscere il "tu" è la guerra che istintivamente gli dichiariamo, la resistenza che ci fa dire per difesa: "In questa poesia il tu sono io". L'intera vita può essere un addestramento al "tu", che sia per imparare a riconoscerlo, per la fatica di riconciliarcisi, o per il lavoro di dirgli addio.

Il "tu" entra nelle nostre poesie prima ancora che noi ce ne accorgiamo, se ne sta lì come uno che passava per caso, tutti i suoi gesti diventano cose a cui la corda della nostra metafora non smette di legarsi, fa come l'innamorato che dice di girare senza meta, ma passa per caso sotto una precisa finestra. All'inizio è come un intruso che ci infastidisce, dopo un po' guardiamo se arriva. Il giorno in cui il "tu" vi dice: "Sono qui per te", avete ancora una possibilità di scelta: potete fingere di non capire e forse pentirvene per sempre.

Vedere l'altro: Orfeo e Psiche

D'amore impara a leggere il silenzioso segno;
udir con gli occhi e proprio del suo ingegno.
WILLIAM SHAKESPEARE

«*Reddita que Eurydice superas veniebat ad auras.*» Come risuona il latino di Virgilio in questo attimo che precede l'imprevedibile, sale come una formula magica!

Due favole antiche e sorelle, legate dall'anello del vedere, raccontano il "tu" e l'enigma dell'altro. La prima è il mito di Orfeo ed Euridice, raccontato da Virgilo e Ovidio, e centrato sulla natura della poesia. La seconda è la fiaba di Amore e Psiche, narrata da Apuleio: un'allegoria dell'anima che diviene immortale attraverso la conoscenza di se stessa e dell'altro – *psiche*, infatti, significa anima.

Orfeo, l'eroe disceso negli inferi per salvare la sua amata Euridice, è l'archetipo del poeta, fonde nel canto la voce di tutti gli uccelli con parole umane. Il suo canto è sciamanico, commuove le rupi, muove gli alberi, chiama gli spiriti, che arrivano come i gufi della poesia di Wordsworth, riempiono il bosco e si posano su tutti i rami. Non è un oracolo, le sue non sono profezie, la sua voce che supera anche il canto delle sirene ha una diversa natura: non è divina, ma umana. Lui è il primo a far risuonare i sassi e domare le belve. La voce della sirena, come dice Mussapi, è assoluto che porta nell'abisso, quella di Orfeo ne annulla l'ef-

fetto perché è una voce che non annichilisce ma ricongiunge: questa è l'opera della poesia.

Il suo "tu" gli viene tolto e lui scende nel mondo oscuro per ritrovarlo. Sulle sue orme anche Dante entrerà nell'inferno, e non a caso la sua guida sarà proprio Virgilio: l'autore che aveva cantato la discesa di Orfeo. Come ci ha detto Platone, i poeti si agganciano nella storia come anelli della stessa catena.

Orfeo cammina cantando fino al centro dell'inferno, lascia aperte tutte le bocche di Cerbero, restano in silenzio anche le furie. Arriva fino al cospetto della regina Persefone: è proprio lei a dettare la regola del gioco. La regina dell'oscurità chiede di non guardare. Euridice potrà tornare viva dall'inferno, seguendolo fino alla luce, ma per tutto il tragitto Orfeo dovrà camminare sapendo che lei è alle sue spalle, senza potersi voltare a guardarla.

Resta uno dei passi più misteriosi della letteratura il momento in cui, mentre Euridice risorge, è quasi in superficie, Orfeo si volta. Ovidio, che come Virgilio ha cantato questo mito, ci dice che ha il dubbio dell'inganno: ha paura di stringere la mano di un'ombra – la paura di tutti gli innamorati. Finché c'è un "tu" da riportare a casa o da abbandonare, finché c'è una parola da dire, la scrittura ha la forza di uscire dal buio.

Ma allora cosa è successo a Orfeo? Perché così spesso, sul più bello, come lui ci voltiamo? Orfeo lo fa perché aderisce alla sua natura, che è quella della poesia; anche lei, come Persefone, detta la sua legge: la sua regola imprescindibile è che il poeta guardi il suo "tu". La natura della poesia è vedere, il canto del poeta è fatto di visione e Orfeo, che ha cantato fino al centro dell'inferno, fa ciò che il canto gli impone, si volta, guarda il suo "tu" anche a costo di perderlo.

Ma allora guardare il "tu" significa lasciarlo andare? No, significa metterlo alla prova: conoscerlo riconoscendo noi stessi. "Il tu sono io" dicono i miei ragazzi nascosti nel bosco. "Io sono il tu" dice chi inizia a vedere. Se guardare il nostro "tu" ci libera di lui, significa che la sua opera era

compiuta. Ma non abbiate paura, qualche volta, quando Orfeo si gira, Euridice rimane, completa come sono soltanto le cose che riescono ad attraversare gli inferni.

La fiaba di Amore e Psiche di Apuleio ci spiega come fare.

La giovane mortale Psiche è bella come la mela della poesia di Saffo: «alta sul ramo più alto; i raccoglitori non sono riusciti a raggiungerla». "Psiche" significa "soffio": è l'anima, il respiro che abbiamo incontrato nell'ispirazione. Mentre le sorelle si sono sposate, lei che è paragonata da tutti ad Afrodite resta sola. Disperati, i genitori si rivolgono all'oracolo di Apollo. Il responso ci suona familiare: è destinata a sposare un drago. La lasciano su una rupe, esposta al suo destino, ma un vento se la porta via. La bella si ritrova in una reggia, la esplora tutta, sente delle voci ma non incontra mai nessuno. Di notte però il suo "tu" arriva nel buio e all'inizio Psiche trema, l'ignoto le fa paura più di ogni altra cosa.

Il dio Amore è il mostro alato che la sposa nel buio. Come l'intruso che entra nel guscio dell'ostrica, quel "tu" che ancora non si rivela a pieno sta già cambiando la vita di Psiche, proprio come quello che agisce ancora senza nome nella vostra scrittura. In questo buio lei lo conosce così profondamente che il loro incontro è fecondo: non può vedere lo sposo, ma aspetta un figlio. È una strana felicità destinata al disastro quella di Psiche che non può guardare Amore, e infatti è solo l'inizio. Come accade a Orfeo, ma in modo ancor più consapevole e compiuto, la sua natura le impone di guardare. Come ogni dio, Amore non vuole essere visto del tutto, ma le sorelle di Psiche innestano in lei il dubbio, le dicono che forse ama un mostro, un serpente, proprio come ha predetto l'oracolo. Psiche è messa in crisi, una parola che significa "scelta". Come l'Orfeo di Ovidio per un attimo Psiche vede soltanto l'ombra, chiede: «Chi sei?» e vuole guardare bene il "tu".

Nel momento in cui, per conoscere il suo vero volto, avvicina la fiamma all'amato che dorme, Psiche dubita di lui, regge in mano un coltello, lo crede un mostro, è disposta a

ucciderlo. E invece vede Amore, e non riesce più a smettere di guardarlo. Una goccia d'olio bollente cade sulla spalla di Amore, che si sveglia e, sentendosi tradito, se ne va. Ogni amato si comporta come un dio: si offende per la mancanza di fiducia, la considera una piccola infedeltà. Psiche, per riconquistare Amore, dovrà superare molte prove, anche lei dovrà scendere fino al cuore dell'inferno e tornare portando ad Afrodite un dono di Persefone – un po' della sua bellezza racchiusa in uno scrigno –, anche lei avrà il divieto di guardare ciò che porta indietro. Non è determinata come le ragazze di Andersen, è molto più simile a Sylvia Plath, e mille volte Psiche pensa di morire: è un antieroe continuamente salvato da qualcosa. Ma, all'opposto di Orfeo, che scende da eroe nel regno dei morti e torna a mani vuote, lei si rivela più potente di quanto non creda: quasi fino alla fine segue con esattezza il suo sentiero, non cede alle tentazioni, non si perde. Eppure, appena fuori dall'inferno, Psiche guarda il dono proibito, non riesce a non guardare la bellezza racchiusa nella piccola forma dello scrigno, la vuole per sé. All'interno, però, trova solo un sonno infernale, incantato come quello delle fiabe. Ogni altro mito le riserverebbe una punizione esemplare, lei invece viene risvegliata da Amore e Zeus fa di lei una dea.

Quella di Psiche è una iniziazione; il suo sguardo dentro il dono di Persefone non è un errore fatale, è solo parte della sua attitudine alla vista, e in fondo è già il presagio della metamorfosi che la rende immortale. Anche noi avremo il compito di mettere l'inferno in uno scrigno, guardarlo sarà il riposo che precede un risveglio.

Sarà il nostro "tu" a svegliarci.

Il tu assente

> Di che è mancanza questa mancanza,
> cuore,
> che a un tratto ne
> sei pieno?
>
> MARIO LUZI

Il "tu" migliore è quello che tace: il controcanto tra intrusione e vuoto crea il silenzio di conchiglia in cui può nascere la perla della poesia. Lo sapevano bene i fedeli d'amore, e lo dice anche Emily Dickinson: «Per chi è fedele l'assenza non è altro che il condensarsi della presenza». Questa assenza che diventa piena, la mancanza di cui il cuore si riempie nei versi di Luzi citati in esergo a questo capitolo, è la dinamica del desiderio, che è molto più complessa di quanto sembri e strettamente legata al luogo in cui si forma la poesia.

Il desiderio è questo pieno fatto di vuoto fin dalle sue origini; il termine "desiderio" viene dal latino *de-sidera* e significa "mancanza di stelle", ha dentro lo sguardo che si alza alla ricerca di un segno. Ecco una parola che torna a essere una cosa viva. Stretti insieme nella sua radice ci sono l'atto di fissare le stelle e quello del distogliere lo sguardo, nell'intermittenza del brillare c'è un elemento chiave della poesia: la distanza.

Come le ombre nascono da un buio che contiene un po' di luce, così il "tu" della poesia arriva in una distanza che non è

la sua assenza, ma la sua attesa, è il suo intermittente mancare. «Siamo come quei rospi che nell'austera notte delle paludi si chiamano e non si vedono, piegando al loro grido d'amore tutta la fatalità dell'universo.» Nella poesia di René Char i rospi che, seppur vicinissimi nello stesso stagno, non riescono a trovarsi, racchiudono il mistero del "tu". Il "tu" si aggira in silenzio, come il drago appare e scompare: iniziamo a scrivere senza accorgerci che stiamo parlando con lui. È più facile pensare di parlare con se stessi, che ammettere di farlo con qualcuno che non sente, è qualcosa che ci imbarazza, come udire un segreto per sbaglio. Ma lui, seduto sullo sfondo di quello che diciamo, qualche volta prende perfino la parola, la sua voce entra in scena come un controcanto. Vicini come i rospi che non possono ancora vedersi, l'"io" e il "tu" si danno nella lotta come scrive Sylvia dopo il primo incontro con Ted.

Il silenzio del "tu" apre uno spazio in cui la parola diventa densa. La voce abitata da qualcosa, che parla a qualcuno come se potesse parlare soltanto a se stessa, è la voce segreta della poesia. Essa inizia a chiamare il suo drago nel buio del bosco come i rospi di Char; l'universo si piega a questo richiamo che ha dentro il canto di Orfeo e il coraggio di Psiche.

La storia della letteratura sembra dirci che i "tu" migliori sono assenti, perché muoiono, perché si negano, perché semplicemente non sanno di essere la musa: Beatrice, Euridice, Sylvia che fa di Ted l'ultimo Orfeo.

Tradita e lasciata nella vita, Sylvia è stata sicuramente il "tu" di Ted nella scrittura, ma lui non è il solo ad abitare l'opera di lei: il grande "tu" assente di Sylvia è il padre morto quando lei era bambina. L'intera vita di Sylvia Plath è turbata da questo primo amore-odio che non si compie, rimane informe nell'infanzia e diventa assenza che attraversa il futuro: «Papà, ammazzarti avrei dovuto. / Ma sei morto prima che io/ ci riuscissi...», «Mai parlarti ho potuto. / Mi si incollava la lingua al palato. / Mi si incollava a un filo spinato», «Avevo dieci anni che seppellirono te. / A venti cercai di morire. / E tornare, tornare a te». Lei lo scrive nella poesia *Daddy*, mentre

Ted Hughes nella poesia *Lo sparo* dice che Sylvia è come un proiettile d'argento e d'oro, traiettoria perfetta dritta sull'obiettivo. «Finché il tuo vero bersaglio / non si nascose dietro di me. Il tuo Papà, / il dio con la pistola fumante.»

Le *Lettere di compleanno*, il canzoniere d'amore che Ted Hughes scrive dopo il suicidio di lei, sono il suo personale viaggio infernale, solo che anche Sylvia è un poeta, le sue metafore intrecciate al destino non svaniscono come Euridice.

«Dolcissimo, possente / Dominator di mia profonda mente; / Terribile, ma caro», ce lo dice chiaramente Leopardi: la musa è pensiero, è il pensiero dominante che agita la nostra poesia: uno spazio in cui diversi "tu" potrebbero avvicendarsi.

Matilde mi manda un messaggio dopo la lezione, ha bisogno di avere subito una risposta: «Ma se la mancanza che ti ha lasciato il "tu" e che ti spinge a scrivere venisse colmata, smetteresti di scrivere?». La poesia rimane, Matilde, anche se cambia il "tu" umano che la abita. «Perdona quei troppi scambiati per te» dice Anna Achmatova al suo "tu".

«I "tu" cambieranno, come gli amori che nella vita si rinnoveranno portando questo paradossale destino: il fallimento di non essere unici, la consolazione di non essere unici», è ciò che dico anche a Elisa mentre le do un passaggio a casa dopo la lezione.

> Ho cercato il muoversi delle cose,
> tu che gli chiedi spazio e ne rubi il nome.
> Sei diventato l'orlo di una manica che si scuce,
> il risultato di un andarsene
> punto per punto.

Elisa non si era accorta di avere già previsto il modo in cui finisce l'amore, lo aveva intravisto qualche anno prima nella poesia con l'immagine di una manica che si scuce. Nella vita, però, lo scopriva solo adesso.

«La cosa più difficile da accettare non è che sia finito per lui, ma che sia finito perfino per me. Se anche l'amore finisce che cosa dura?» mi aveva chiesto mentre la riaccompagnavo.

«Ma il "tu" può essere solo qualcuno che ci manca?» Questa è l'altra domanda che assedia Matilde.

La risposta è no: anche nell'amore che si compie, come ci ha insegnato Psiche, c'è uno spazio buio che parla. L'amore è sempre una scatola che non si chiude del tutto, resta un po' aperta al respiro, come il guscio dell'ostrica. L'uomo non è la mezza mela di Platone che combacia; se credete che l'amore possa essere uno spazio pieno, state riempiendo di sabbia una conchiglia viva. Trovare il "tu" in poesia è la sfida di accettare il suo vuoto e di farlo risuonare. Le cose che nella vita non diciamo al "tu" trattengono quella tensione interna che diventerà scrittura. Anche nello spazio che separa gli innamorati che parlano continuamente può essere raccolto tutto l'indicibile, il segreto che fa la poesia.

La distanza tra noi e il nostro "tu" è una misura precisa, come la differenza tra il riverbero e l'eco. Il primo è fatto di un suono che si apre quando sbatte contro un "tu" non troppo lontano; la seconda, invece, quando il "tu" è troppo distante diventa un suono demoniaco che si separa, si ripete. Accade quando il "tu" è rimasto solo un'abitudine, e gli parliamo come secondo un rituale, senza però avere più niente da dirgli.

Ho un'allieva che ogni giorno scrive una poesia al ragazzo che l'ha lasciata, ho il sospetto che lo faccia soltanto per chiacchierare con me; le poesie in cui lo rimpiange sono diventate un'eco. Ma la poesia deve portarci fuori, e non stringerci al cerchio di un'ossessione vuota. Per rompere l'incantesimo le ho assegnato una formula magica: deve allenare le immagini scrivendo tante volte "ti dico addio come...". Mentre scrive le viene da piangere, dicendo addio qualcosa si muove, presto le sue parole cambiano, tornano fuori tutte le cose che non voleva ricordare.

L'eco che assomiglia così tanto alle nostre ossessioni è

l'emblema dell'amore non corrisposto, nasce da un feroce mito che ha a che fare con le parole vuote. Per il suo inutile chiacchierare che distraeva Era mentre Zeus consumava i suoi tradimenti, la ninfa Eco è punita proprio dalla moglie del re degli dèi con un maleficio che la costringe a ripetere all'infinito l'ultima parola che ascolta. Quando si innamora di Narciso le parole che dice vengono scambiate per una presa in giro. Eco non può colmare la distanza con il "tu" perché non riesce a risuonare di se stessa, a esprimersi completamente, come la sirenetta non può essere conosciuta perché non possiede le parole. Passa il resto della sua vita sola, intrappolata nel suo amore non corrisposto, di lei rimane soltanto la voce. Narciso, che l'aveva rifiutata in malo modo, è anch'esso punito, si innamora del suo stesso riflesso. Così viene punito l'io che non riesce a vedere il "tu".

La nostra è l'epoca dell'eco, quante volte al giorno ripetiamo l'ultima parola di qualcun altro? Quante volte ci perdiamo nel nostro riflesso? La poesia invece è la materia del riverbero, mette l'altro alla distanza giusta.

Il tu nascosto

> O nera scarpa, tu
> In cui trent'anni ho vissuto
> Come un piede, grama e bianca,
> Trattenendo fiato e starnuto.
>
> SYLVIA PLATH

Lo abbiamo detto fin dall'inizio, il "tu" è un amore nel senso più antico: una presenza che sposta. Possiamo averne più di uno e non è necessariamente l'innamorato, il "tu" è qualcuno che provoca, che ci innesca dentro una diversa conversazione, in cui non tutto si dice. Può essere un amico, il padre, la madre, la persona che rifiutiamo, quella che non amiamo più, quella che non abbiamo avuto, e naturalmente quella che amiamo, magari senza saperlo ancora. Il "tu" è qualcuno che c'è ma ci manca, oppure qualcuno che, proprio nel mancare, è continuamente presente.

Il trovatore Jaufré Rudel ha inventato l'"amore lontano": scriveva canzoni d'amore per la contessa di Tripoli che non aveva mai visto, ne aveva solo sentito parlare dai pellegrini – il volto immaginato di lei aderiva quasi perfettamente a qualcosa di ancora informe: l'amore che lui intuiva, che non poteva rivelare o che non ammetteva a se stesso. Sebastiano Vassalli, come molti studiosi, ipotizza che in realtà quell'amore impossibile tanto dichiarato servisse solo a coprirne un altro, altrettanto impossibile ma indichiarabile. Vassalli crede che il "tu" di Rudel fosse Eleonora d'Aquitania, la regina per cui il trovatore cantava.

Anche Dante, nella *Vita Nuova*, per due volte ricorre a una donna schermo, e una volta finge così bene che Beatrice gli toglie il saluto.

Quante volte lo facciamo anche noi, magari molto meno consapevolmente. Il falso "tu" è una belva inoffensiva, ma necessaria: può essere quella che, un passo dopo l'altro, ci guida al destinatario vero. Abbiamo bisogno di domare una belva già addomesticata, prima di avvicinarci a quella vera. Così può darsi che nei primi tempi la nostra poesia guardi il volto a cui crede di doversi rivolgere, senza vedere ancora l'intruso imprevedibile con cui sta già lottando.

Quando Ilaria scriveva, all'inizio si rivolgeva al suo primo amore e gli diceva: «Io come figlia amante / resto tra le tue braccia rifugio». Non si era accorta che nella belva inoffensiva c'era già la belva vera. Un giorno, però, una carta da gioco trovata per caso ha aperto il lato di se stessa che negava:

Prende vita solitaria
nella tasca del cappotto,
solitario di carte mai viste
che strizzano l'occhio.
Rimbomba da parte
come se fosse la prima
la voce dell'ultima regina;
ha paura a guardarti
potrebbe innamorarsi
perché, lei lo sa,
gli occhi grandi colpiscono
più di ogni fatalità.
Così, per sete e per vanità
chiama i suoi cuori trafitti
dal dubbio di Amore:
bambino che ancora piange
la sua mancata unione.

Eccolo il "tu" ancora nascosto e già inevitabile. Questa poesia ci fa vedere il gioco di prestigio di Ilaria, che finirà a carte scoperte. Quando l'ho letta ho intravisto nella tasca del cappotto il futuro che presto si è avverato: Ilaria non voleva ac-

corgersi di quanto era bella, non voleva avere il potere di far soffrire, aveva paura di assomigliare al padre che non aveva incontrato. Ma doveva trasformarsi, ormai la regina di cuori si era presentata come un avviso, un avvistamento. Guardando la parte nascosta di se stessa, Ilaria avrebbe iniziato a cercare il suo "tu": come Psiche avvicinava la lampada stringendo anche il coltello. Pochi mesi dopo era già arrivata qui:

"Generata, non creata
della stessa sostanza del padre."
Non credo nel tuo nome,
nel passo accelerato dell'odore.
Ricordo le mani nell'assenza del cordone,
un torto intorno al collo che mi preparava al dolore
del mancato ultimo e primo sguardo:
l'infermiera non trovava il paio giusto di braccia
a cui affidare il mio sangue e le mie ore.

Non c'è niente che non sappiamo già: iniziare a parlare al nostro "tu" potrà solo dare forma alle cose che avevamo da dire. Questo dialogo può durare anche per molto tempo, cambiare forma tante volte, negarsi, sospendersi, rinascere cambiato, l'importante è che si muova, che si sposti; alla fine la poesia ci ricongiunge. Vi accorgerete che è compiuto e cambiato quando il "tu" diventerà un "noi".

Nel guardare la somiglianza di cui aveva paura, Ilaria scopriva quella che aveva sempre avuto accanto: la madre che l'aveva resa così bella. Questo lo aveva scritto due anni prima, quasi presentendo tutto, e in questa poesia lampeggia il "noi" che Ilaria ritroverà alla fine.

Ciò a cui tendiamo
è a portata di mano:
è il piatto
sul bordo del tavolo.

La prima persona plurale è la meno facile da raggiungere scrivendo: non la si può bruciare sperimentando come si fa con l'"io" e con il "tu", lei deve nascere da sola come un frutto, apparire come la luce quando si intravede la fine del

bosco. Il "tu" che diventa un "noi" non si conquista soltanto scrivendo, non è questione di accortezza o di attenzione, deve essere qualcosa che si avvera nella vita, è un "tu" ricongiunto nel modo più profondo, ci riconcilia all'altro e a noi stessi, e potrebbe compiersi perfino in un addio.

Meglio di tutti lo aveva scritto Letizia, a tredici anni, in un reparto di ospedale. Avevamo fatto il gioco degli elementi: scrivere dando voce all'elemento del proprio segno zodiacale. I ragazzi erano divisi in gruppi riuniti per opposti, i segni d'aria con quelli di fuoco, quelli d'acqua con quelli di terra. Per un'intera lezione ognuno aveva fatto parlare il suo elemento di fronte all'elemento opposto; nell'incontro successivo il compito era scrivere dell'opposto che ti completa.

Silenziosa come una creatura sottomarina, lei aveva scritto ciò che l'acqua dice alla terra, me lo leggeva piano piano come se ci fossi solo io. Letizia sapeva dire "noi".

Mi perfezioni gli errori
li fai giusti.
Assorbendomi mi rinforzi.
Siamo come bambini che giocano.
Siamo la riva.
Ci scontriamo come pioggia
sull'asfalto.
Siamo come il contrasto
dell'arcobaleno.
Boom: ci completiamo all'improvviso.

Aveva visto l'incontro dell'acqua e della terra nell'immagine della riva, a tredici anni lei sapeva già che completarsi non è correggere gli errori, ma renderli giusti, e che è necessario anche il temporale, perché nel contrasto può nascere all'improvviso l'arcobaleno.

La poesia è il guscio di conchiglia in cui i simboli appaiono come presagi, presto la realtà li riempie. Ora provate anche voi a parlare come se non potesse sentirvi nessuno:

scrivete a un "tu" che non riconoscete ancora chiaramente, lasciate che i contorni prendano da soli il proprio volto mentre li mettete a fuoco.

Partite da "tu sei come...", e fatelo per almeno dieci volte senza chiedervi per chi stiate scrivendo, assecondate le similitudini che si completano da sole sul foglio. Potete scrivere come se queste immagini non avessero destinatario, come se potessero non avere senso, ma lasciate che si facciano sempre più precise; non accontentatevi di scrivere "tu sei come un gatto", guardate meglio l'immagine che prende vita: "tu sei come un gatto che si lascia toccare" è diverso da "tu sei come un gatto che sparisce nel buio".

Se la scrittura vi porta a continuare, fatelo, uscite dallo schema delle ripetizioni: sta nascendo una poesia. Quello che vi ritrovate tra le mani è già uno strano identikit: se rileggete le similitudini potete riconoscere qualcuno che si affaccia imprevisto, le stesse immagini che avete usato forse gli si legano come un ricordo, sono oggetti che gli appartengono.

Dopo aver visto un "tu" che si presenta, siamo pronti per chiamare quelli che conosciamo già. Iniziate di nuovo da "tu sei come", ma questa volta abbiate chiaro il volto, scrivete di qualcuno che nella vostra vita è presente facendo risuonare lo spazio non detto – quelle cose, cioè, che non riusciamo a dire neppure a chi abbiamo accanto. Poi accordate l'orecchio nella distanza – prendendo quindi consapevolezza del nostro "tu" assente, e ammettendo chi è la persona che non c'è e con cui abbiamo qualcosa in sospeso – e scrivete a un "tu" che nella vostra vita manca. La prima similitudine è solo un richiamo: per non lasciare nel buio il "tu" che ci segue siamo noi che dobbiamo inseguirlo.

Il quarto sì è il lavoro

La stoffa

> Ho cercato nel mio inchiostro
> ciò che non poteva esser chiesto:
> la macchia pura oltre la scrittura sporcata.
>
> RENÉ CHAR

Avevo diciannove anni e salivo un po' affannata le scale di legno che portavano al Centro di poesia contemporanea di Bologna, là mi aspettava un poeta per parlarmi dei testi che gli avevo lasciato. Il Centro era una specie di solaio con due lucernai affacciati sui tetti della zona universitaria, c'erano dentro mobili da ufficio e oggetti strani, un vecchio divano e una lavagna scolastica. Lui aveva i miei fogli sulla scrivania.

«Ti dico quello che Giorgio Caproni ha detto a me: la stoffa c'è ma devi lavorare.» Mi aveva restituito i miei fogli pieni di segni e di croci, c'erano punti esclamativi, commenti a matita quasi illeggibili, parole cancellate. «La tua poesia è come una donna bellissima che entra in questa stanza con un vestito del Settecento, se adesso entrasse da quella porta, sotto tutti quei velluti e quei pizzi, io non riuscirei a vedere che è bella.»

Ero tornata a casa delusa, quello che era stato scritto di getto non poteva essere sbagliato. Mi ero portata via i miei fogli pieni di scarabocchi pensando che non avesse capito niente; e invece non avevo capito io.

Anche io all'inizio del bosco mi nascondevo, commette-

vo una dopo l'altra tutte le penalità del gioco: confondevo l'istinto con l'autenticità.

È venuto il momento di dire il quarto sì: il quarto sì è il lavoro.

Abbiamo scoperto il silenzio, l'ascolto, la parola che nasce come una dettatura, e così abbiamo iniziato a vedere. Poi abbiamo riconosciuto la presenza dell'altro all'interno della poesia, imparato a cercare il "tu". Ora dobbiamo lasciare che nella scrittura entri il nostro sguardo, ma prima, come Psiche, dobbiamo imparare a guardare.

Me ne stavo distesa sul letto della mia casa da studente a rileggere all'infinito quei fogli. Come aveva potuto chiedermi di cambiare le mie poesie? Tutti i miei amici mi avevano dato ragione, ma io continuavo a guardare quei segni, come Psiche che avvicina la lampada non riuscivo a distogliere lo sguardo dalle parole trasformate. Non era l'orgoglio a non darmi pace, ma il fatto che senza quella parola barrata la mia poesia potesse essere tanto diversa, rivelarsi all'improvviso più forte e più bella. Fino a quel momento non me ne ero accorta; perché non lo avevo fatto da sola?

Come uno strumento che scopre il modo in cui accordarsi, la mia scrittura in quel momento ha iniziato il lavoro. Lo sguardo dell'altro non lascia mai indenni, è un effetto domino perché tocca in profondità la nostra consapevolezza e a volte *lavora dentro* anche se non lo ammettiamo, muovendoci a cambiare: quando qualcuno ci toglie la prima parola o ci chiede un perché, sentiamo una resistenza, ma segretamente iniziamo a rispondere. «Pensaci» dico al ragazzo perplesso che non vuole staccarsi dal suo scudo argentato, «e se questa parola è davvero necessaria decidi di tenerla.» Il lavoro non è altro che questo: la parola messa alla prova. Marina Cvetaeva, come sempre, lo dice in modo perfetto: «Massimo grado di ubbidienza all'ispirazione e capacità di tenere sotto controllo quell'invasione».

La poesia si scrive sempre in due tempi: quello in cui la scriviamo come se non fosse nostra, e quello in cui la leggiamo come se non fosse nostra.

«Sono ancora traumatizzato da tre anni fa» mi dice scherzando Zaccaria quando chiedo perché non mi manda quello che scrive. Aveva letto per primo davanti a tutti, nella prima lezione a cui partecipava, come uno che si butta in mare e nuota. «Mi avevi fatto dubitare di me stesso» dice, «ma andando avanti ho capito che è stato un bene, devo saper dubitare di me stesso.» Non ricordo nulla della prima poesia di Zac e di cosa gli avessi detto, ma l'effetto domino aveva innescato in lui lo stesso movimento che si era azionato in me di fronte a quei segni, nel bosco aveva iniziato a correre da solo, accordando il suo gesto come un atleta.

Li vedo superarmi, come foglie alzate dal vento.
Non sono bravo a gareggiare.
Ma se fosse tutto un gioco,
giocherei volentieri con te.
Senza vincitori né vinti.

La sua scrittura era cambiata nel tempo, le parole di Zac erano diventate pulite e lisce come il vetro, il calore si era irradiato in ogni lettera, era diventato un calore interno, come quello di un corpo vivo. No, non è una gara, ma non è neanche un gioco: è una caccia – dicevo all'inizio – in cui siamo la preda e il predatore, una caccia in cui noi stessi dobbiamo dettare la regola da rispettare. È ciò che aveva fatto Zaccaria: dubitando di se stesso, aveva trovato una misura.

I ragazzi che iniziano il lavoro finiscono per scrivere poesie più belle, e questa è solo la conseguenza del metodo che qui propongo; il lavoro è la ricerca della propria voce, ogni parola deve assomigliarci il più possibile. In poesia la forma è sostanza, per questo toccando la forma se ne scopre il senso segreto.

Immaginate di cantare da soli, come quando, mentre siete alla guida, alla radio trasmettono una canzone amata. Presto arriverà la nota che non riuscite a prendere. Potete avere un dono naturale ma la vostra voce, per quanto intonata, non potrà riprodurre al primo tentativo il suono che avete nella mente, il suo muscolo non è allenato per farlo.

La stessa cosa accade nella poesia: ogni volta che scegliamo un nascondiglio assomiglia al momento in cui saltiamo una nota per non stonare, smettiamo di cantare per un attimo e mettiamo un'etichetta vuota alla cosa che non riuscivamo a dire. I più coraggiosi invece stonano, spezzano la voce, esagerano fino alla vertigine del ridicolo, come Zaccaria si lanciano, anche a costo di cadere; presto impareranno a misurare il passo e a conoscere la corsa e il terreno.

Vent'anni dopo quel pomeriggio ero di nuovo al Centro di poesia contemporanea, ospite del loro laboratorio commentavo i testi degli universitari. A turno i più giovani leggevano la loro poesia, uno alla volta venivano allo scoperto. Sui versi appena ascoltati anche io gettavo a voce quegli stessi segni, a ognuno mostravo un sentiero. Un ragazzo appena arrivato si alza in piedi: «Come potete trattare così la poesia? Hanno messo il loro cuore in quello che scrivono e voi lo demolite!». «Vi sentite demoliti?» chiede il giovane poeta che conduce il laboratorio del Centro di poesia, tutti gli altri rispondono no, si incontrano in quel bar proprio per fare laboratorio in questo modo. Ma Luca va in crescendo, gli trema la voce e non mi sente quando provo a raccontargli di quelle prime croci sulle mie poesie... «No! La poesia è soggettiva! Non è mai sbagliata!» urla. «Tu non ascolti! Se fai così puoi andartene» esplode uno dei ragazzi.

«Non andare!» gli dico. «Io voglio sentire una tua poesia, ti dirò quali sono, secondo me, i punti forti e quelli deboli e tu mi dirai se non sei d'accordo.» Mi piaceva il modo in cui Luca si era alzato in piedi, come se gli avessimo toccato una ferita; doveva essersi chiesto per tutto il tempo se leggere anche lui, la sua resistenza aveva già iniziato un lavoro.

«Ok» risponde con aria di sfida, «ne leggo una corta e una lunga.» La poesia corta si intitolava *Aborto*, recitava solo una data. «Questa è una trovata, adesso fammi sentire una poesia» dico. «Io quel giorno ho abortito me stesso.» «Però hai rinunciato a scriverlo. Fammi sentire la poesia lunga.» Non mi risponde, sta di nuovo litigando con gli altri, agitato se ne va. Deve aver fatto dieci passi circa fuori dal lo-

cale, dieci passi in cui ha combattuto una guerra. Poi torna indietro. In piedi, con il cappotto addosso, ci interrompe di nuovo, senza dire nient'altro si mette a recitare a memoria la sua poesia lunga. La dice benissimo, è portato dall'emozione; è un testo complesso, pieno di talento, di ritmo, di armonia. Finisce, tre ragazzi a un tavolo accanto applaudono, lui sorride come se fosse l'applauso di un teatro intero; all'improvviso cadono le armi.

«Questa poesia è come un abito sartoriale di quelli che non si vedono quasi più, ha qualcosa di antico, ma non è fasulla, la stoffa è bella, cade perfettamente e tutte le cuciture tengono; qui non c'è solo una trovata, c'è uno stile» dico. «Però ci sono alcuni punti in cui non ti sei accorto che la stoffa è consumata, ad esempio quando dici "languide ombre", scegli un aggettivo usurato, cede per un attimo la trama e il tessuto sembra vecchio. Puoi trovare un aggettivo che mantenga la tensione visionaria che hai nel resto della poesia, devi sceglierlo tu. Pensaci.»

Quella sera Luca è rimasto, la settimana dopo è tornato. Continua a seguire gli incontri del Centro di poesia, tra quegli universitari è l'unico che ogni tanto mi scrive.

Dopo la burrasca

> La preda
> mansueta e atroce
> (vivida!) che nelle ore
> del profitto (nelle ore
> della perdita) appare
> (s'inselva) nella nostra voce.
>
> GIORGIO CAPRONI

Qui si impara la tecnica per arrivare al drago, seguiremo la mappa che ci ha messo in mano Giorgio Caproni. Per farlo dobbiamo imparare a lanciare la corda e a prendere la preda giusta. Ci sembrerà di toccare soltanto il ritmo e la parola, invece toccheremo la belva. Non dimenticate che la scrittura è gesto, un movimento che torce il linguaggio come una materia prima, un'alchimia che per trovare l'oro deve necessariamente trasformare i metalli con i suoi strani contenitori. La materia è ciò che contiene l'inchiostro nero che non trovava forma, quella della poesia è fatta di ritmo, sillabe, suoni, figure retoriche che spesso si compongono involontariamente; è una forma che tende per natura a coincidere con ciò che contiene, come le immagini che prima di dormire i miei ragazzi possono vedere e sentire nello stesso tempo, identiche all'udito visivo di Virgilio, fatte dello stesso elemento.

Ciò che abbiamo scritto senza pensare, seguendo la dettatura e il suo respiro, adesso è fermo sotto il nostro sguardo

che torna sul testo. All'inizio è urto, come Luca vorremo alzarci in piedi, dire NO, uscire dalla stanza. Ma qualcosa chiede di restare. Quando il vento dell'ispirazione cala, il nostro sguardo cammina come un estraneo tra le parole che abbiamo scritto, qualche volta entra senza fiato come in una cattedrale, altre volte invece si muove a disagio come una madre in mezzo al disordine. È un gesto che abbiamo già fatto quando abbiamo imparato ad ascoltare: non è diverso dallo sguardo che si fissa in uno specchio e cambia volto, si trasfigura.

Ormai sappiamo che il disagio è un messaggero, è arrivato a ogni nuovo passo e quando arriva ci porta più avanti nel cammino. Per questo i ragazzi distruggono la poesia appena scritta, cercano di non lasciare prede per il proprio sguardo, hanno paura di stringere un'ombra. Asia mi racconta che anche lei distrugge le poesie che scrive, mi ha seguita dopo la lezione per dirmi una cosa. «Mi chiedo sempre chi sono io... Come faccio a sapere chi sono davvero? Forse mi adatto a quello che vorrei essere o a quello che in me vedono gli altri.» Se lo chiede anche quando scrive e, dopo un po', cancella del tutto quello che ha scritto. Cancellare una poesia è andare contro la sua natura, questa parola è fatta per durare, non per disperdersi, se lo fate interrompete la trasformazione in atto e tutto resta uguale; la parola dettata è presto dimenticata se non la lasciate sedimentare.

Immaginiamo di camminare sulla spiaggia dopo una mareggiata: tra le conchiglie rotte cerchiamo i gusci pieni. Di certo ognuno ha la sua regola e il suo modo di cercare, ma tutti dobbiamo compiere lo stesso gesto preciso. Il lavoro inizia qui: nel disastro della mareggiata che ci ha messo tra le mani parole che arrivano da chissà quale fondale, ora noi dobbiamo riconoscere quelle vive.

Mentre fissavo i miei fogli imbrattati dal poeta del Centro di poesia contemporanea di Bologna, iniziavo a separare le parole fertili da quelle sterili. Da questo gesto che sembra noioso nasce la discesa in profondità, perché ogni nascondiglio diventerà scomodo quando il lavoro sarà iniziato, ogni scelta falsa sarà un viaggio verso la parola vera.

«Chiediti il perché di ogni parola, prova a immaginare delle alternative e scegli. Questo gesto, il solo fatto di essere costretta a scegliere, ti aiuterà a scoprire chi sei.» Mentre saluto Asia le chiedo perché ha scelto la sua scuola. «Perché sono una che va dritta alle cose.» «Forse lo sei anche quando scrivi, può essere una traccia da seguire.» Come Asia, quando ci chiediamo il perché delle cose, istintivamente rispondiamo dicendo chi siamo.

Il metodo è mettere a fuoco la parola che si trasforma, a ogni parola dobbiamo chiedere di essere indispensabile, insostituibile, l'unica parola possibile, quella che più ci assomiglia.

Stanare il nemico

> I ciottoli non si lasciano addomesticare
> fino alla fine ci guarderanno
> con un occhio calmo e molto chiaro.
>
> ZBIGNIEW HERBERT

State sulla scrittura come in un assedio! Per prima cosa aspettate che il nemico esca allo scoperto. Il nemico della poesia è il poetico, fasullo come un'ombra.

Eccolo lo scudo argentato in cui la vostra voce si nasconde, come le «languide ombre» di Luca è una scorciatoia, è il primo albero a cui appoggiano la fronte i ragazzi che giocano a numeri nel bosco. La parola fasulla luccica, ci abbaglia, è violenta o è vuota, come la torcia che si punta davanti al numero.

Il poetico consola soprattutto chi scrive, la poesia invece commuove chi legge, l'uno riempie un vuoto che l'altra fa risuonare. «Ma perché dovremmo stanarlo? In fondo una parola luccicante è innocua» mi direte. Non lo è se ci chiude la strada che porta alla verità, è un riparo insidioso, se ci state troppo comodi vi addormentate. Il poetico è solo il coperchio di una botola, il vero tesoro è sepolto sotto. Vi darò tre indizi per riconoscere il nemico.

Primo: spesso il poetico è annidato proprio nella parola che vi piaceva di più. Succede perché è stato il vostro stesso pensiero a convocarlo: il desiderio di scrivere una poesia si è infilato nel vento della dettatura come un'interferenza.

Nel vento forte della scrittura, il poetico è utile come aprire l'ombrello durante un acquazzone, vi ha dato coraggio per un attimo, ma sappiamo bene cosa fa il vento con gli ombrelli. Quando entrate nel testo dopo la bufera, può darsi che il poetico sia la prima cosa che riconoscete, è ciò che più vi rassicura, proprio perché l'avete portato voi. Scoprirete, però, che è come certa bigiotteria, bella soltanto finché brilla sulla bancarella.

Adesso che ho azionato in voi il lavoro, infatti, lo riconoscerete in modo diverso, come la nota stonata che non vi serve più. Rileggere è come gettare una rete sulla poesia che avete scritto, quello che non funziona ci resterà impigliato, e il vostro occhio non potrà evitare di trovare il gioiello fasullo del compiacimento, proprio come vede l'illusione ottica quando ormai è stata svelata.

Il secondo indizio verrà da un test da compiere parola per parola: immaginate di usare nella vita la parola che state usando in poesia, provate a toglierla dalla musica del verso e mettetela dentro una frase che potreste pronunciare in una conversazione. Ecco, il nemico è la parola che non usereste mai.

Non significa bandire le parole difficili, significa chiedersi se sono *vostre*. Se una parola ricercata vi appartiene di certo siete tipi che la usano anche nella vita; se invece avvertite una distanza, se sentite l'imbarazzo di calarla in una frase comune, forse nella poesia l'avete usata per coprire qualcosa. Chiedetevi come lo avreste detto a chi avete vicino: forse la parola che avreste usato nella vita sarebbe stata più cattiva? Forse più feroce. Sarebbe stata una parola più vicina.

La distanza è proprio l'ultimo indizio per riconoscere il nemico: se una parola è fuori tempo probabilmente l'abbiamo allontanata per non permetterle di ferire, l'abbiamo messa a una distanza di sicurezza, di solito di almeno un secolo. Cercate la parola fuori tempo, quella che non è antica ma antiquata, sarà come il mio vestito del Settecento, una distrazione che non lascia vedere, ma farà anche qualcosa di peggio: sposterà più lontano la cosa che vuole essere guardata.

Fortezza in carne ed ossa,
crollata su se stessa
sotto una pioggia stretta
di dardi che trafiggono di ricordi,
lacerano di paure.
Restano solo fiammiferi spenti
tra le macerie di un corpo
che livido attende la pioggia.

In questa poesia di Nicole c'era un nemico annidato proprio al centro. La prima immagine è bellissima, nella fortezza riusciamo subito a vedere qualcuno. Poi arriva l'immagine della pioggia stretta – che è già un divagare, uno spostamento sullo sfondo – e si porta dietro il nemico. Nicole deve essersi chiesta se avrebbe mai detto a qualcuno «sono trafitta dai ricordi e lacerata dalle paure», i dardi improvvisamente si sono rivelati appuntiti come certi souvenir medievali. Ecco come ha trasformato la sua poesia.

Fortezza in carne ed ossa,
crollata su se stessa
sotto una pioggia stretta
di ricordi che aprono varchi
a quei tanto sofferti
"non voglio parlare".
Restano solo fiammiferi spenti
tra le macerie di un corpo
che livido attende la pioggia.

Era tornata su quella poesia e aveva messo alla prova i dardi. Loro avevano smesso di trafiggere e iniziato ad aprire varchi, e lei aveva fatto cadere l'immagine argentata. I fiammiferi spenti e il corpo livido che attende la pioggia, invece, non espongono il segreto in modo maldestro, lo rivelano facendolo brillare, e lei aveva deciso di tenerli.

Nicole aveva rinunciato a una violenza inoffensiva per trovare la vera durezza. Non conosciamo il modo in cui trafigge un dardo, ma tutti ci siamo aperti un varco nella folla. Così i ricordi avevano preso corpo, dicevano «non voglio parlare».

Se Nicole fosse tornata ancora su questo testo, probabilmente avrebbe tolto anche la pioggia: mettendo ancora a fuoco avrebbe visto che i ricordi si aprono varchi tra le macerie della fortezza crollata, la nuova immagine si era legata alla prima e all'ultima.

Fortezza in carne ed ossa
crollata su se stessa
i ricordi aprono varchi
a sofferti "non voglio parlare".
Restano solo fiammiferi spenti
tra le macerie di un corpo
che livido attende la pioggia.

Ascoltando il ritmo avrebbe stretto un altro po' il nodo, sarebbero cadute da sole le parole meno necessarie. Adesso, rileggendo la poesia, ci accorgiamo che manca qualcosa. Dove sono finite le paure? Sono diventate la parte invisibile del corpo del drago, ci sono ancora ma sono serrate dentro al «non voglio parlare». Le paure e le macerie di Nicole sono come i ciottoli di Herbert, il loro ardore e la loro freddezza sono pieni di dignità.

Non perdonarsi

il suono che si leva da ogni chiusa
materia, che non aspetta altro
che aprirsi e darsi in dono
ma solo a chi è già pronto per quel suono.
Con quei ferretti storti, poi parole,
mi stavo esercitando alla poesia.

PATRIZIA CAVALLI

La regola fondamentale del lavoro è non perdonarsi. L'artigiano è felicemente maniacale, non ha paura di accartocciare e rifondere la stessa materia, ricomincia da capo con il puntiglio della perfezione, come dice Dante: «ritenendo quel solo degno / laddove tutta l'arte è impiegata». L'orafo, il vetraio, Nicole che riscrive la sua poesia sono uguali: scoprono la natura che li rende creatori mettendo insieme l'idea e il gesto. «L'ardua e meravigliosa perfezione» dice Cristina Campo «da venerare nella natura, da toccare nell'arte.»

Non perdonarsi significa entrare a fronte scoperta nel testo, stare fuori dalla posa, come se potessimo fotografarci di nascosto e scoprirci migliori di quello che pensiamo. Il modo per trovare la bellezza è quello che usano l'atleta e l'artigiano: rifanno mille volte il percorso fino a fare assomigliare il gesto all'idea, la cosa all'immagine, la parola alla cosa.

Così si trasformano le parole di una poesia; cambiare un testo non significa renderlo più artificiale, significa anzi

trattarlo come una cosa viva, lasciare che segua la sua evoluzione: una piuma sostituisce un'altra piuma, una foglia spunta dove c'era un'altra foglia. Le parole, proprio come ogni creatura, hanno una forza che le spinge verso una forma più alta. Afrodite, tra tutti gli dèi, sposa Efesto, perché la bellezza sposa sempre la tecnica. Efesto è il dio Vulcano, orafo e operaio, maestro nelle arti di quel fuoco che rende solido ciò che è incandescente. Questo è ciò che anche noi dobbiamo fare: mettere a fuoco e lavorare col fuoco le immagini, riconoscere in ognuna la sua natura.

Dopo essere arrivata la parola deve essere scelta: non perdonarsi significa non rinunciare al bene di sceglierla, non accontentarsi di quella che ci cade addosso. Questo non vuol dire che dobbiamo trattare la scrittura come un gioco da enigmisti, spesso la parola che ci è caduta addosso era proprio quella perfetta, quella a cui tornare, eppure come Psiche dobbiamo fare tutto il viaggio, ripulirla da ciò che l'ha sporcata nella corsa.

Quando i ragazzi mi leggono una poesia, nove volte su dieci la parola che non mi piace non è la prima che avevano scritto. Un'alternativa mi rimbalza in mente, come se fosse stata sempre lì, coperta dall'altra parola; spesso stupiti ammettono: «In realtà all'inizio era così». Come traduttori zelanti avevano dirottato la corsa, è il gesto maldestro che manda fuori gioco la palla, la nota imprevedibilmente stonata.

La poesia, però, è come una nudità, impacciata e vergognosa finché non si accorge di essere bella.

«Alla fine la fedeltà delle cose ci apre gli occhi» dice il verso finale di una poesia di Herbert, e questa fedeltà non è solo quella dello scriba, la fedeltà delle cose è fedeltà a noi stessi.

Non perdonatevi le parole argentate che abbiamo scoperto nemiche, e diventate sempre più rigorosi, *non perdonatevi una parola finché non diventa insostituibile*. «Il poeta nomina le cose secondo la loro apparenza o secondo la loro essenza» scrive Ralph Waldo Emerson, «dando a ognuna il pro-

prio nome e non quello di un'altra.» Non importa che la si scelga soprattutto per l'apparenza o per l'essenza, che generi prima la magia del suono o l'accensione del significato, la parola è come una chiave, dovrete provare tutte quelle del mazzo: una sola apre la porta senza forzarla. Ma queste chiavi fanno parte di un mazzo infinito e, come Patrizia Cavalli, anche voi dovrete farvi artefici di chiavi. Nel suo poemetto *La Guardiana* fa una bella metafora del lavoro sul testo, racconta il puntiglio dell'abilità che da bambina la rendeva capace di aprire porte e cassetti di cui si era persa la chiave: «Con dei ferretti storti, mia invenzione, / a occhi semichiusi raggiungevo / il punto esatto, la prima tenerezza / nel dente dello scatto – tesa all'ascolto».

Guardate la vostra poesia come una stanza semibuia, presto una nuova parola viene sulla soglia, la variante si presenta come un nuovo amore: è una crisi che impone una scelta. Lo dice bene Milo De Angelis, non è un esperimento ma qualcosa di molto più profondo: «È il ritorno a un'origine ancor più nettamente percepita. Una fedeltà alla prima dettatura, alla prima parola scandita, che forse allora non avevamo ascoltato con la necessaria e millimetrica finezza e che ora ritorna e ci chiede di essere messa a punto». Quando lavoriamo sul testo dobbiamo saper tornare, sintonizzarci sulla stessa onda del momento in cui lo abbiamo scritto, ma in modo meno frontale. È come un ricordo che rivive mettendosi nella giusta prospettiva. Anche l'esattezza di Patrizia Cavalli che, con gli occhi semichiusi e tesa nell'ascolto, cerca il ferretto giusto per aprire il cassetto ha bisogno di ispirazione.

Non perdonatevi l'inessenziale, lasciate che le foglie secche cadano. La prima versione di una poesia deve assomigliare un po' a un campo di battaglia, portare i segni della lotta che ingaggiamo con noi stessi quando non ci perdoniamo: interi versi cancellati e le parole rimaste come miracoli fioriti tra le rovine, tra una cancellatura e l'altra. Ma questa prima versione scritta di getto mostra già la sua architettu-

che Montale avrebbe chiamato un'occasione, il biglietto del cinema donato, bruciato prima ancora di essere usato, solo per farci una sigaretta; era il biglietto per *The Elephant Man*.

L'occasione è bella, ammetto, ma così si mette in crisi il risultato: è un codice troppo cifrato, le dico, che solo loro potrebbero capire; le chiedo perché non lo dice più chiaro, perché non nomina il biglietto del cinema? Le sto domandando di essere più fedele alle cose, perché se è vero che un'immagine nata dalla vita non deve mai spiegare l'occasione, deve almeno lasciarla intuire, come in certe illusioni ottiche in cui l'occhio istintivamente completa lo spazio vuoto.

Ma Federica resiste, non vuole cambiare quel verso e viene fuori che in realtà il film non era nemmeno *The Elephant Man*. Ora le cose cambiano, scopro che l'uomo elefante è qui per un motivo: o sostituisce il vero titolo scritto sul biglietto, perché quel titolo aprirebbe il rompicapo, e quindi è una parola argentata che chiude la botola; oppure è stato proprio lui ad arrivare quando non era stato invitato, attraversandole inconsciamente la mente – mostro lasciato nell'ombra che deve essere messo a fuoco. «È l'appiglio di un ricordo, mi ci sono svincolata così.» Federica, mentre si perdona, dice una cosa dura: «È una cosa chiarissima che non si capisce, forse deve rimanere così, rimbomba, non si sa dove ma rimbomba». La radice nascosta che rimbomba non si poteva risolvere cambiando una parola, Federica ha avuto il coraggio di difenderla. Lei ci dice che ogni tanto si deve avere la libertà di perdonarsi: concedersi il lusso di una imperfezione, di qualcosa che rimane incompiuto, di una poesia che si prende il suo tempo. L'uomo elefante si svelerà quando sarà il momento.

Quando metto sotto torchio la parola di qualcuno, e per un attimo questo qualcuno esita perché non vuole cambiarla, irrompe tra i banchi la voce di Federica: «A me piace»; e di solito solleva un coro di consenso. Solo Linda è d'accordo con me, perché anche lei non si perdona mai niente, ma ormai la decisione è presa: il popolo salva la parola.

ra fluorescente, un occhio attento sa vederla subito anche nel disordine, perché la verità è come l'albero che abbiamo visto nudo per tutto l'inverno, sapremo riconoscerne i rami anche sotto le foglie. Ogni poesia ha un nocciolo: qualcosa della prima versione resta sempre. Spesso questo nocciolo è l'immagine da cui la poesia è nata, o il suono della parola che le ha dato avvio, ma non sempre è così, qualche volta la prima immagine è un migratore, genera una poesia per poi finire in un'altra. Solo voi potete sapere come si comportano i vostri draghi, conoscerne le mosse è una delle regole che dovete sapervi dare.

Non perdonatevi gli indovinelli e i messaggi per un solo destinatario. Cesare Pavese dice che scrivere riunisce due gioie: parlare a se stessi e parlare a una folla. Chiedetevi che cosa vuol dire l'enigma di ogni verso, anche se scrivete soltanto per voi stessi. È una cosa che faccio spesso insieme a Federica: il suo rischio è quello di seminare tranelli in codice nel testo, un codice che solo lei e il suo "tu" capiranno.

> E come chi apre la sigaretta
> gli ho fatto bruciare l'uomo elefante
> perché chi passa e non calpesta
> lo fa con la testa in aria.
> Non teme di annegare né di precipitare.

La poesia non deve essere chiara, può assomigliare a un piccolo scrigno chiuso: anche se non sappiamo aprirla sentiamo che c'è un modo per farlo. L'immagine che si presenta senza aperture, però, smette di essere un mistero ed è solo qualcosa che ci esclude.

Vediamo bene la differenza tra le due cose in questa poesia di Federica. L'immagine di chi passa e non calpesta è come uno scrigno, non la afferriamo intera, ma ne sentiamo la verità, ha dentro una sentenza che possiamo interpretare, nel verso finale si apre. L'uomo elefante che brucia invece mi ha indotto a chiederle una spiegazione, assomigliava più a un rebus che a un segreto. Ne è uscita quella

Nella vostra lotta sul testo dovrete averle dentro entrambe, una Linda e una Federica, dove l'una avrà il rigore di un monaco, l'altra saprà mettere la libertà del rivoluzionario.

Non perdonatevi le mode e la maniera. Capita da giovani di imitare il più popolare della compagnia, sarà facile accorgersene perché lo avrete fatto quasi consapevolmente. Più sottile del magnetismo con l'autore amato, l'imitazione non è solo un nascondiglio, ha dentro un po' di violenza verso l'imitato – nell'imitazione, infatti, c'è sempre un po' di invidia, insieme al desiderio inconscio di neutralizzare l'imitato, di superarlo. Rinunciamo a noi stessi per prendere il suo posto, e per paura di non esserne all'altezza, lo imitiamo.

Quando imitiamo la scrittura di qualcun altro, perdiamo la nostra e spogliamo anche la sua. Anche chi ha trovato la propria voce non è al riparo da questo pericolo. Può entrare in una casa degli specchi e vedere la sua voce moltiplicata e deformata: la voce impaurita di perdersi e di perdere il branco che non la lascia più sola finisce per diventare un'eco, ripetuta da tante altre voci, ripetuta perfino da se stessa. Imparate dall'atleta che rinnova la tensione, nel gesto che si ripete mettete sempre un limite spostato in avanti. L'artigiano che continua a riprodurre lo stesso oggetto smette di essere artista e diventa imprenditore.

Soprattutto non perdonatevi la maschera. La maschera in poesia è la rappresentazione di noi stessi, ci evoca, ma ha sempre la stessa esagerata espressione.

Capita a tutti, prima o poi, di esagerare, e così indossiamo il vestito sbagliato, quello che, dopo vent'anni, appare ridicolo nelle fotografie.

Le poesie in cui ci mettiamo in scena fanno lo stesso effetto, sono la posa con cui maldestramente vogliamo assomigliare a qualcosa. Lo facciamo di continuo nella vita, almeno nella poesia prendiamoci il lusso di non imitare nessuno, nemmeno l'idea che abbiamo di noi stessi. Guardatevi con sguardo impietoso, siate l'amica che vi coglie in fallo e vi

prende in giro quando vi concedete una vanità; soli con voi stessi nella vostra scrittura, affrontate il demone del ridicolo. Fuori dalla maschera, la parte di voi che troverete sarà come la nudità che si sente finalmente bella.

Nella poesia si deve camminare a testa alta e a piedi scalzi, sentendo a ogni passo la forza di questa povertà. L'austerità selvatica che rinuncia a ciò che non serve e mostra la sua natura disarmata è l'arma che fa affezionare il drago. Non perdonatevi, e sarete come i grandi poeti imperdonabili di Cristina Campo, capaci di moltiplicare la vita con la passione della perfezione. Provate a esserlo fin dall'inizio, perché come dice lei ogni riga è imperdonabile. È un gioco della verità da fare con voi stessi: la parola che nel tempo non vi stanca è quella che può restare.

I fiori

Gli alberi consueti mettono fiori strani

MARIO LUZI

Finora abbiamo imparato a vedere, abbiamo lanciato la corda dell'attenzione e ne abbiamo fatto similitudine; con l'esca del "come" abbiamo iniziato ad avvicinare l'animale. Adesso scopriremo che la corda diventa un laccio. Il cuore del lavoro in poesia è trovare una parola capace di far vedere, non è semplice abilità di descrizione. La poesia non rappresenta, porta fuori.

Etimologicamente la metafora ha questa natura. Significa "portare oltre", è un traghettatore di senso che ci prende al centro della foresta e, all'improvviso, ci porta velocemente dentro e fuori dal buio.

Quando piantiamo un albero sappiamo che per farlo crescere bene può servire legargli accanto un bastone ma, appena l'albero ha preso la sua direzione, i lacci si sciolgono e il bastone non serve più.

Così la similitudine diventa una metafora o perfino un'analogia: quando vi ritroverete tra le mani lo strano fiore, lasciate cadere la corda. Come nel verso di Luzi citato in esergo, dall'albero consueto delle parole comuni è nato il fiore dell'immagine. La metafora non è solo una similitudine che perde il "come", si mostra come il corpo del dra-

go che si alza in alto tra le foglie, la sua parte invisibile la rende ancora più potente.

Un insegnante mi aveva mandato tre ragazzi che non riuscivano a svolgere un compito: dovevano scrivere una poesia. «Scrivete i vostri pensieri e i vostri sentimenti» aveva detto lei, ma ovviamente non sapevano da dove iniziare. Ci avevano provato, ma erano riusciti soltanto a mettere uno sull'altro i concetti, e sentivano la fatica di una cosa malriuscita. Studiavano per diventare cuochi e mi guardavano come chi chiede un trucco del mestiere: volevano un ingrediente, l'istruzione precisa per farlo lievitare.

L'ingrediente che gli ho dato è il lavoro della poesia, che chiede alle parole di vedere e far vedere i pensieri astratti, tutti i pensieri che avevano sparso sul foglio sono diventati immagini, similitudini, e ognuna doveva essere scelta con l'esattezza di chi guarda al cuore della propria vita. «Quale immagine vedi quando pensi la parola libertà, quando pensi la parola amore?» chiedevo. «Quale fotogramma della tua vita ti appare in mente?» Ho voluto che ogni pensiero si trasformasse in un "come". È così che può nascere il fiore, quando anche le cose più lontane sono strette da un nodo che le svela improvvisamente vicine, anzi ne fa una cosa sola, come si fondono gli ingredienti.

Io ti avevo stretto la mano
nella panca della chiesa dei Servi
sentivo che piangevi
non sapevo come ricucire
il fiore sdraiato del tuo respiro
con tutte quelle radici al vento.

In questi versi di Francesca Serragnoli ritroviamo il filo di seta della poesia, usiamoli per capire la magia della parola che cambia forma. All'inizio siamo in un luogo e in un gesto preciso, della donna che piange vediamo soltanto la mano. L'intera immagine nasce da questo sguardo, la mano assomiglia già a un fiore posato sulla panca, ma genera un'al-

tra immagine. Il visibile mostra l'invisibile, Francesca con quello che ha visto fa vedere il respiro.

Se avesse lanciato la corda della similitudine avrebbe detto "il tuo respiro era come un fiore sdraiato". Lasciata cadere la corda del "come" avrebbe fatto una metafora: "il tuo respiro era un fiore sdraiato", ma il suo albero mette un fiore ancora più strano: il fiore rovesciato dell'analogia, bellissimo con tutte quelle radici al vento.

L'originalità di una poesia non è nella novità di una parola, ma nel modo in cui la facciamo fiorire, «mi incantò la rima fiore amore / la più antica difficile del mondo» dice Umberto Saba. Non c'è paragone più consumato e apparentemente facile di "come un fiore", potrebbe voler dire tutto o nulla, la complessità e anche la semplicità; per questo è decisivo il modo in cui lo facciamo fiorire, il cortocircuito di senso che in esso si apre.

L'esattezza della poesia prende la mira in questo modo, il fiore di Francesca non potrebbe essere che sdraiato, non c'è una parola più perfetta di questa per farne vedere l'essenza. Come dice Paul Ricoeur, la metafora trasferisce nel cuore della situazione simboleggiata i sentimenti che simboleggia. È solo un modo più elegante per dire che il fiore di Francesca è perfetto perché animato dal pianto, o meglio, da un modo preciso di piangere, quello inconsolabile di chi ha tutte le radici al vento.

L'inchiostro che abbiamo dentro e che annerisce all'aria quando scriviamo deve essere lavorato come un'alchimia, per vedere l'argento delle immagini che nascono dal fondo. La nostra voce è una vena d'argento nascosta nel piombo.

Tornate come innamorati al lavoro nel testo, non perdonandovi la fretta e la vanità. Scoprirete così se le vostre immagini appartengono a una specie elettrica come le meduse e Francesca Serragnoli, che fa cortocircuiti e analogie per natura. Oppure siete invece alati come le nature metaforiche che fanno cadere la corda e compiono un salto; o anco-

ra terrestri come Dante, e portate la corda del "come" anche nel regno delle cose invisibili.

Nel reparto di Disturbi alimentari le ragazze avevano scritto una canzone, lo avevano fatto nell'ora di musica e il testo in inglese era un inno all'amicizia e all'allegria; ma appena abbiamo chiesto di tradurla il coperchio della botola si è rovesciato. La traduzione letterale di un verso sarebbe stata "ridere finché non fa male", ma Marianna propone una variante: "ridere fino a farti male". È uno spostamento minimo, ma tutto cambia, non è più la stessa risata.

Iniziamo allora, su mia proposta, a tradurre ogni verso con la sua immagine contraria. Sara dice «piangere come rompere gli argini», Francesca «piangere dentro, fino a sgretolarsi». Sono complementari, Sara dice che si sente come un fiume che esce dai bordi, Francesca come terracotta al sole, che si sgretola appena la tocchi. Due diverse nature del pianto: quando chiedo a tutte di alzare le mani identificandosi nell'uno o nell'altro, mi accorgo che nella metafora ognuna mostra anche la natura del suo male.

Loro non sono soltanto nascoste in un bosco, sono le ragazze intrappolate nel fondale, la loro voce arriva dal centro della mareggiata, è una corallina ferita che solidifica all'aria. Il contrario di "ballare fino all'alba" per loro non è "andare a letto presto", ma "stare soli in un angolo", "stare sedute sul vuoto", ognuna completa e varia l'immagine dell'altra, il vuoto è l'elemento comune del loro risuonare – per il vuoto hanno scelto un verbo, la sua azione è "stancare".

Il contrario di ballare fino all'alba è:

> Stare in un angolo tra la folla
> abbassare lo sguardo nel vuoto
> che arriva fino a stancarti.

Il contrario di "riconoscersi nel tuo sguardo"? «Affogare mentre nessuno guarda» dice Dea ferma come una pietra. «Precipitare nel mezzo della partita» dice Sara: un'allegoria di un solo verso – nel mancare di uno sguardo ci fa vedere la caduta fisica, l'imbarazzo del ridicolo, il senso di fallimento.

Ora iniziate a capire perché dire sì al lavoro sull'immagine e sul testo non è solo bella scrittura, i fiori non sono solo fiori, le metafore dicono molto più di quanto sappiamo, sono una mappa, un test che si colora, un segreto che ci lascia scelta: possiamo decidere di guardarlo. Adesso potete togliere l'animale dalla tasca, il drago era più vicino di quanto credevate.

La lumaca

Se «la concentrazione è il primo dono dello stile»,
tu la possiedi. La contrattilità è una virtù,
così come modestia è una virtù.

MARIANNE MOORE

In questi pochi versi dedicati a una lumaca, Marianne Moore dice il segreto dello stile in poesia: è una questione di concentrazione. Adesso che stiamo davvero giocando nel bosco dobbiamo porci il problema dello stile, il lavoro è renderlo autentico.

Nella scrittura come nella vita, quando iniziamo a conoscere noi stessi iniziamo ad avere uno stile. Lo stile è legato a doppio filo alla nostra voce, cresce e si accorda insieme a lei: se la voce è il timbro riconoscibile, lo stile è ciò che può renderlo inconfondibile. In questa parola c'è lo strumento stesso dello scrivere: lo stilo, infatti, era l'oggetto appuntito con cui anticamente si scriveva incidendo.

L'unica arma affilata e indispensabile alla nostra strana caccia sarà questa specie di scalpello. Lo stile deve essere intagliato e levigato come una statua, non a caso la scultura è l'arte più vicina alla poesia. Entrambe hanno dentro il puntiglio di mettere la vita in una forma solida. Lo scultore mitologico Pigmalione si innamora della pietra a cui dà respiro, come Michelangelo la vede uscire dal marmo. Non è così diversa la lumaca di Marianne Moore, la vediamo ritrarsi più vera del vero:

Non già l'acquisizione di una cosa qualsiasi
capace di adornare,
o la qualità incidentale che per avventura
si accompagni a qualcosa di ben detto,
non questo apprezziamo nello stile,
ma il principio nascosto:
nell'assenza di piedi, «un metodo di conclusioni»;
«una conoscenza di principi»,
nel curioso fenomeno della tua antenna occipitale.

Marianne ci sta dicendo che lo stile non è bellezza ornamentale e che non è neppure un caso: un verso ben riuscito può capitare a tutti. Quello che ci interessa è altro, anche noi vogliamo raggiungere il principio nascosto dello stile. Lei ci dice che la contrattilità è una virtù della lumaca quanto la modestia, e nel suo lento e miracoloso movimento intercetta il principio nascosto della poesia: un metodo di conclusioni nell'assenza di piedi.

La metafora e l'analogia sono un'argentea conclusione per assenza di piedi, come la lumaca si muovono per contrazione. Ogni volta che torniamo sul testo e facciamo sparire una parola inutile, la poesia mette in atto il lento avanzare della lumaca, questo potere di movimento che si contrae. Con la stessa modestia il vostro testo dovrà tenersi insieme portando in sé la forma solida del guscio, il ritmo della contrattilità, l'antenna capace di captare.

Abbiamo visto come una scrittura inautentica faccia lo stesso effetto di un vestito bizzarro, ora vediamo come lo stile renda naturale anche ciò che esce dalla norma. Lo strano cappello a tricorno che indossava sempre Marianne Moore su chiunque altro sarebbe stato solo una stravaganza, ma per la naturalezza e la costanza con cui lo portava, per lei si era trasformato in un rigoroso emblema: quando pensiamo a lei vediamo anche la forma del suo cappello. Marianne aveva fatto del tricorno un'inconfondibile architettura, originale, inimitabile e sua come il guscio della lumaca. Con il linguaggio faceva la stessa identica cosa.

L'imperdonabile Marianne Moore ha nei suoi versi il sortilegio degli scrigni chiusi, la sua poesia tiene saldo un mistero perfettamente congegnato, non si svela mai del tutto, ma non ci lascia in pace. Auden non riusciva a capire la sua poesia, eppure era attratto da quella voce che riuniva stranezza e ordine, la definisce come una "Alice" nel Paese delle meraviglie, e in effetti delle "Alice" lo sono tutte: Emily Dickinson, Marianne Moore e anche Elizabeth Bishop, che le scrive: «Ti prego vieni volando. / Vieni con le tue scarpe nere a punta / che lasciano una scia luminescente di zaffiri». Per lavorare sulla poesia dobbiamo metterci le scarpe di Marianne Moore, appuntite come lo stilo, e trovare gli zaffiri nascosti nel testo facendoli brillare.

Anche Sylvia Plath era una ragazza scivolata attraverso lo specchio, e il suo destino aveva incontrato la regina Marianne Moore. Le manda un dattiloscritto e nei diari annota l'attesa di una risposta e la delusione quando la risposta arriva. Marianne le restituisce i fogli, un ambiguo affronto: «Visto che sono preziose copie carbone, un po' sbavate, non voglio accaparrarmele» le dice. Sylvia non sembra mettersi in discussione per la critica che Marianne Moore fa ai suoi testi – «non essere così macabra» e «sei troppo incessante» –, sposta lo sguardo e si concentra sul rimprovero più inessenziale: crede di aver commesso una lesa maestà avendo mandato a Miss Moore un dattiloscritto di carta scadente e chiude così la questione.

Marianne, con quei due consigli, si riferiva a una poesia in cui anche Sylvia parla di animali corazzati: i suoi sono granchi che strisciano fuori «dalle loro tane di pigmei e dal fango, camuffati in armature variegate», ognuno con la sua chela «come uno scudo, cresciuto cupamente e cupamente portato».

Nei primi versi di questa poesia Seamus Heaney sente qualcosa che non funziona pienamente, un ritmo che all'inizio fatica ma che alla fine si anima. Nell'ultima parte del testo Sylvia fissa la faccia di granchio: «ghignava come ghignano i teschi: / aveva un aspetto orientale, / una masche-

ra mortuaria di samurai / su un dente di tigre». Per Heaney lei qui smette di descrivere e inizia a vedere: obbedisce agli ordini dell'immaginazione, si orienta verso la tonalità asciutta e dura che raggiungerà nelle ultime poesie.

Forse è questo che voleva dirle la poco indulgente Marianne Moore, maestra di corazze e di reti finemente annodate che si muovono insieme.

Il testo deve trovare una misura, quasi tutti i miei ragazzi nel bosco all'inizio sono incessanti; la violenza a cui cercano di dare un nome è più simile agli scatti di un granchio che alla contrattilità della lumaca, è una forza mal dominata che finisce per dominarli. Invece la forza del testo è una misura, il suo segreto è nell'equilibrio.

Scegliete dove puntare la luce. Ogni poesia è come un organismo vivo in cui non sono ammessi sprechi: pensate alle immagini che la formano come a cose connesse che devono spartirsi l'energia del testo, restituirsela a vicenda e non consumarla inutilmente. Immaginate di prendere tutte queste cose e di disporle su un tavolo al centro della stanza. Come vedete il vostro tavolo? Cosa metterete sotto l'unica luce che pende dal soffitto? Ovviamente la cosa più bella e preziosa. Sapete riconoscerla?

Abbiamo già imparato a riconoscere il falso e l'inessenziale, farlo vi aiuta anche a trovare l'immagine che brilla, quella che deve stare sotto la luce. Il vostro tavolo potrebbe essere una piccola selva, oppure ordinato e minimale, ma qualunque sia la vostra natura dovrete riconoscerne i pesi, renderli perfetti come ha fatto Sylvia, che non ha smesso di essere incessante e terribile ma lo è diventata in un modo più compiuto. Le immagini meno forti tolgono luce, spazio ed energie a quelle più forti: per mettere in risalto la cosa più preziosa dobbiamo lasciarle lo spazio per risuonare. Ogni poesia – come abbiamo detto – ha un nocciolo, un'immagine-baricentro, quando la troverete non fatela sparire in una folla.

Anche nell'acqua piatta trovo mal di testa
nel blu disteso e brillante dove dormo
ogni tanto, una scintilla di dolore
di inaffezione ed implacabile delusione.
Cammino, mi siedo, guardo la pellicola
che scorre sul finestrino e aspetto.
Capito su case impassibili,
contemplo prati potenziali,
persone vere e creature sparse.
La casualità.
L'instabilità.
Il disordine in un solo sguardo.
Un albero spoglio ama la sua foresta.

Aurora aveva scritto questa poesia, in cui ci sono due immagini splendenti: una è nei primi due versi e l'altra negli ultimi due. Il resto non è tutto inutile, ma deve solo accompagnare questi due pesi sotto la luce, senza togliergli energie. Guardate come Aurora ha sistemato il testo cercando l'equilibrio.

Anche nell'acqua piatta dove dormo
nel blu disteso e brillante
ogni tanto, una scintilla di dolore
di inaffezione implacabile.
Cammino, mi siedo, guardo la pellicola
che scorre sul finestrino e aspetto.
Capito su case impassibili,
prati potenziali, creature sparse.
Il disordine in un solo sguardo.
Un albero spoglio ama la sua foresta.

Ciò che ha fatto è stato il procedere della lumaca: metodo di conclusioni per assenza di piedi. Il mal di testa era solo una contingenza inutile, non era importante e toglieva potenza all'immagine che già lampeggiava. È bastato spostare un peso dal secondo al primo verso: «anche nell'acqua piatta dove dormo» è un letto che diventa superficie lacustre della mente. Non le servivano davvero la delusione, la casualità, l'instabilità – ci sono, anche se non nomina-

te. La «scintilla di inaffezione implacabile» contiene anche la delusione, è parte dell'aggettivo che le ha ceduto. Il verbo «capito» ha già dentro la natura della casualità; quando Aurora ci fa vedere «case impassibili», «prati potenziali» e «creature sparse» anche l'instabilità ci arriva addosso dal finestrino che scorre.

Non ripetere e *non spiegare* sono due regole d'oro del lavoro. I ragazzi che iniziano a scrivere portano nei versi tutte le cattive abitudini dei temi scolastici. Il demone della spiegazione è come un cerchio che si allarga all'infinito sull'acqua, mentre la poesia chiede di essere il sasso che va a fondo. Vi ho chiesto di non essere opachi come un indovinello per una sola persona, ora vi chiedo di non essere trasparenti come se tutti dovessero capire.

Tutta questa poesia doveva portare al «disordine di un solo sguardo», la potenza dell'«albero spoglio che ama la sua foresta» deve stare al centro del tavolo e della luce. Questo è il modo in cui lo stile rende bella la nudità in equilibrio: dice la verità, ma la dice in modo obliquo.

Scrivete come animali che aderiscono semplicemente a se stessi. Per capire cosa intendo pensate ai ballerini. Anche se non sappiamo fare un passo di danza, siamo incantati da quelli che si muovono come se fosse qualcosa di innato.

Probabilmente sono proprio quelli che passano più tempo alla sbarra, imperdonabili con se stessi, e con il puntiglio della perfezione. Non cercano l'acrobazia, ma il passo che assomigli alla musica.

Nelle nostre prime poesie saremo attratti dal salto mortale, come i bambini rapiti dai pattinatori che fanno girare più in alto i lustrini. Come Giada tenteremo l'acrobazia prima di imparare che la violenza è tensione interna di ogni verso:

> Compio le acrobazie
> dei gusci d'uovo spezzati
> e mi rintano
> nella polpa del limone.

Giada, come Sylvia, rischia di essere incessante, la sua natura visionaria la asseconda, e finisce per mettere un'immagine sull'altra. La sua violenza all'inizio non trovava direzione, diventava un'acrobazia fragile come un guscio d'uovo o aspra come la polpa del limone. Scegliere le immagini è il compito dei visionari, come Alice nella foresta di simboli devono cercare un ordine.

Nelle *Lettere di compleanno* Ted Hughes non perdona Marianne Moore: rende eterno lo sgarbo della copia restituita a Sylvia. Ma nei versi in cui descrive Marianne ci dice anche qualcosa sul lavoro dello scrivere:

> Le sue parole un ago
> mai fermo, che ricamava senza sosta
> su maglia di ferro fiori,
> uccelli e pesci di scoglio
> con un filo di bronzo e di fosforo.

Le parole di Sylvia invece sarebbero diventate pietre estratte dal fondo, come dice lei stessa nella poesia *Lady Lazarus*: «creatura d'oro puro». Non è possibile che Marianne Moore non lo avesse intuito. Nella poesia *La vita letteraria* Ted Hughes lo vede: «Le mandasti una copia carbone di alcune tue poesie. / Tutto di esse – / la cupezza spettrale l'oppressione, / l'aria condizionata da campana di vetro – la fece boccheggiare/ in cerca di ossigeno e allegria. Le restituì».

Marianne Moore, regina di armonie anche quando le spezza, capace di parlare con il più raro degli animali, forse aveva paura di tenersi in casa l'animale che corre nelle parole di Sylvia Plath: il granchio che afferra e trascina sul fondo.

La specie

> Giusto era il segno: chi l'ha ravvisato
> non può fallire nel ritrovarti.
> Ognuno riconosce i suoi: l'orgoglio
> non era fuga, l'umiltà non era
> vile, il tenue bagliore strofinato
> laggiù non era quello di un fiammifero.
>
> EUGENIO MONTALE

Stiamo per entrare nel punto più buio del bosco, qui è pieno di gente che corre e di voci che suonano tutte insieme, è come il canto degli uccelli che si mischia quando sta per iniziare il giorno. Prima di arrivarci ognuno deve scoprire a quale specie appartiene: qual è la natura del suo canto.

È appassionante riconoscere il carattere nelle cose appena nate: lo rivelano fin dall'inizio i bambini e anche gli animali, e così lo svelano le poesie, anche quelle acerbe. Il carattere in poesia è destino, la bella fattura dello stile lo rende sempre più spiccato.

La specie si riconosce dall'istinto, non abbiate paura di seguirlo.

In poesia come nella foresta, ognuno riconosce i suoi, ma è attratto anche dal dissimile, per questo riconoscere la propria voce diventa più appassionante e difficile.

Una delle prime poesie di Anna era così concreta che sembrava una poesia d'amore, invece lei parlava di un attacco di panico:

Senza invito
ti sei infilato fra le vertebre
della mia schiena
diventando la parte peggiore di me.

Questo è stato il suo primo tema, la prima nota persistente. A proposito, non confondete il tema con la voce: il tema è la cosa di cui scrivete e di cui possono scrivere in tanti, la voce è il modo in cui ne scrivete soltanto voi. Sono sempre uno aggrappato all'altro, qualunque sia il vostro tema non pretendete di sceglierlo, la vostra voce lo sceglie da sola, si scelgono come fanno gli animali che cacciano in coppia. La voce sceglie il tema che meglio la lascia parlare.

Immobile e impotente nella sua presenza
solo un lieve tremare di ginocchia
incapaci di reggere un peso
che non raccoglierai.

Anna per un po' si sarebbe specchiata nel panico, sempre più attentamente la sua voce avrebbe trovato forma.

Disimparo a riconoscere
l'urlo delle ginocchia
la successione delle vertebre.
I mostri peggiori sono quelli degli specchi
che aspettano sotto la pelle
il mancare di un battito

Ma il tema si esaurisce e si evolve anche perché lo attraversiamo. Guardate la ferita che rifiorisce:

Mi guardi, dici
«sei bella» e per la prima volta
sono bianca, nuova
come i primi giorni d'aprile
quando la pioggia lava
l'inverno dai balconi.

Anna smette di dare del tu e al suo panico e trova il suo "tu", ma la sua voce ormai è diventata inconfondibile:

Mi amerai come si sbucciano
le mele, avrai nelle mani
la grazia crudele del coltello.
Entra nel segreto del mio torsolo
mangiami e sarò una
con la tua bocca.

Se Anna avesse incontrato Gabriel, si sarebbero guardati con sospetto e ammirazione, mai sarebbero riusciti ad assomigliarsi. Ecco come scrive lui:

Hai il colore delle tazze
del servizio buono,
hai la voce artificiale
a cui penso quando suono,
denti alogeni, occhi di bromo,
ho un buco nel petto che neanche l'ozono
e poi mi annoio, non capisco
e non capendo mi consolo
se sono poi solo o se forse non sono.

Lei cerca l'essenza della cosa, lui insegue la preda del suono, anche nelle variazioni di chi accorda la sua voce mantiene una natura ritmica e teatrale:

Ma il tuo respiro son le mie parole
una musica, il vento un oboe
grave che svuota il suo legno del caldo
di un polmone. Lo schiocco di labbra
che mi spacca il timpano e il cuore
è il primo battito d'ali di un corvo
che può far bufera di lingue, dolore.

Non importa quanto sia il loro talento, ognuno di loro ha una voce precisa.

Sono come quelli che Marina Cvetaeva chiama i poeti del mare e i poeti del fiume: i primi sono i poeti senza storia, che nella loro natura lirica si rivelano già essenzialmente se stessi fin dai primi versi; gli altri quelli con storia, che si evolvono conservando la propria voce ma lasciando che essa si muova in ciò che la attraversa. Riconosce-

re la specie a cui appartengono li aiuterà a trovare l'acqua in cui brillare.

Il poeta del mare è portato da un'ossessione concentrica, la sua direzione è fissata verso la profondità e la sua dinamica è il ritorno dell'onda che nella ripetizione si rinnova senza stancarci. Sylvia era sicuramente un poeta del mare e dell'abisso, così sono anche Anna, Linda, Elisa, pur senza assomigliarsi. Il poeta del fiume, invece, è un traghettatore, nella sua voce accoglie e trasporta la cosa e il suo misterioso detrito, non importa che sia un fiume ripido come quello di Ivan, di Aurora, di Gabriel, o limpido e vicinissimo al mare come quello di Ivonne, il suo compito è evolversi e portare con sé ciò che incontra e anche il lettore. Ted Hughes, per esempio, era un poeta del fiume.

Cercate anche voi la vostra specie, riconoscetela attraverso tutte le altre. Non chiedetevi di essere diversi da quello che siete. Se la vostra voce è precisa ed essenziale lasciate che si faccia levigata come una pietra; se invece siete un poeta del fiume e la vostra scrittura ogni giorno si fa nuova, lasciate che lo strumento della vostra voce si accordi senza paura di stonare.

Ogni voce ha un respiro, per questo capita di scrivere molti testi della stessa lunghezza: se il vostro fiato è fatto per lo sprint, vi basteranno pochi versi per costruire l'onda perfetta, se invece siete maratoneti, nella corsa del ritmo compirete la forza dell'insieme. Non cercate di cambiare il vostro respiro, ricordate il rischio dell'indossare una maschera, permettetevi di assomigliarvi; anziché cercare di essere diversi perfezionate quello che siete. Ai ragazzi che mi scrivono, consiglio sempre due autori, scelti appositamente per loro: uno è il simile, il grande veleno in cui si specchieranno, l'altro il dissimile, l'antidoto in cui si scopriranno nuovi.

La formula

Capaci di catturare, capaci di ferire,
capaci di serbare un segno segreto,
un mistero d'origine nel lieto
turbinio delle cose che lievita la massa.
Fossero i miei versi quello che le stelle
sono per la notte quando esplodono in cielo

FERNANDO BANDINI

Questi versi di Fernando Bandini sono un motto da imparare a memoria, è la ricetta che cercavano i ragazzi che studiano per diventare cuochi, la formula della poesia.

«Fossero i miei versi quello che la neve / è per i bambini quando si svegliano», inizia così questo bellissimo testo che ci porta nel cuore della fusione che unisce magia e materia.

Siamo noi i bambini che si svegliano e «guardano dal vetro sbalorditi»: le immagini della poesia sono il manto che copre le cose e ce le fa vedere, proprio come la neve che nei versi di Bandini è «lieve polvere caduta da lontani mondi».

Fossero i miei versi di bella fattura
ma nutriti di umana realtà.
Fossero i miei versi come la libertà,
aria della lotta e pane del riposo.

Di bella fattura come il gioiello che la perfezione inestinguibile dell'artigiano fonde nel fuoco, ma con l'umana realtà che li nutre della nostra vita, delle immagini che nascono nel turbinio della memoria e del presente. I miei versi devono essere «come la libertà», dice Bandini, una libertà che mette in rapporto anche gli ingredienti imprevedibili; la verità detta in modo nuovo lievita come la massa. Abbiamo lottato dal primo istante, siamo stati e siamo ancora nell'aria della lotta, con noi stessi, con il "tu", con la materia del testo; è così che si fa il «pane del riposo», alla fine scopriremo che ha il sapore della nostra fame.

Se siete arrivati fin qui, intuite già cosa vogliono dire i versi di Bandini: il nostro drago è capace di catturare e di ferire, è il verso che vi si è infilato dentro come un artiglio, vi ha detto che riguarda proprio voi. Quello che scrivete deve essere altrettanto feroce, può esserlo perfino nella gioia: chi sia stato davvero felice anche solo per un attimo saprà che la felicità graffia.

La poesia è capace di ferire quanto più è lei stessa ferita, il suo potere non è rimarginare in una cicatrice, è rifiorire come la pianta tagliata che cresce più viva di prima.

Bandini ci dice che i versi devono conservare «un segno segreto», «un mistero d'origine» che intravediamo nel turbinio delle cose: è la parte che resta invisibile nel corpo del drago, la radice sommersa che nessuno tranne noi potrà toccare.

A quei ragazzi avevo dato un solo ingrediente, sarebbe stato per tutti lo stesso, la farina della metafora con cui creare.

"Il mio cuore è": un ramo di metafora da far fiorire almeno dieci volte di fila su un foglio. Quelle corde lanciate al cuore erano un gioco pericoloso; dopo averle scritte nessuno voleva leggerle a voce alta, così i fogli si sono mescolati. Erano centinaia di immagini, per ognuno ne ho scelta una, le ho composte come una partitura.

Ognuno alla fine ha letto a voce alta l'immagine toccatagli per caso. È quello che ci accade nella vita, ci trovia-

mo sempre tra le mani il cuore di qualcun altro. Ascoltatele come un coro, riuscirete a distinguere le voci, così diverse anche di fronte a qualcosa di uguale. È quasi una formula magica, fate saltare la corda della metafora, provate a farlo anche voi.

Il mio cuore è un arco che scocca la sua unica freccia
il mio cuore è un piccione viaggiatore
il mio cuore è una giornata senza sole
il mio cuore è un anello inciso
il mio cuore è spezzato dal vento
il mio cuore è un giocattolo usato
per troppo tempo

il mio cuore è come il vetro sensibile agli urti
il mio cuore è un disastro naturale
il mio cuore è un palazzo pronto a crollare
il mio cuore è una strada sterrata
il mio cuore è una madre spaventata

il mio cuore è un torsolo
il mio cuore è un limone
il mio cuore è un tamburo
il mio cuore è un campo minato
il mio cuore è un foglietto stropicciato
lasciato in un angolino
il mio cuore è un apparecchio difettoso
l'ho spento

il mio cuore è un tatuaggio
il mio cuore è una canzone
il mio cuore è un oggetto impazzito
il mio cuore di te era abituato
il mio cuore, come un soldato armato

il mio cuore è un parco giochi
il mio cuore è un parco giochi di notte
il mio cuore è una finestra
il mio cuore è una finestra aperta in estate

il mio cuore è una finestra dove chiunque si affaccia
e vede sempre le stesse cose
il mio cuore è una stanza
messa sottosopra

il mio cuore è una giornata fredda
il mio cuore è un termosifone
il mio cuore è come la neve
il mio cuore è fatto di sapone
il mio cuore è finto come un sorriso
il mio cuore è cattivo come una piuma
il mio cuore è un anziano davanti a un cantiere

il mio cuore è impossibile
il mio cuore è come l'estate
il mio cuore è una stanza buia
il mio cuore è come una mela divisa a metà
il mio cuore è una grattugia
il mio cuore è un temporale
il mio cuore è un pesce fuor d'acqua
il mio cuore è come un bambino il giorno di Natale
il mio cuore è un dono

il mio cuore è il treno in anticipo
il mio cuore è il freddo in anticipo
il mio cuore è una porta chiusa
e pochi hanno la chiave per entrare
il mio cuore è l'ordine messo in disordine
il mio cuore è un labirinto
il mio cuore l'hai salvato
come si salva un cane abbandonato

il mio cuore è una cartina
che non hai mai guardato
il mio cuore è una canzone
che hai sempre ascoltato
il mio cuore è una coperta
il mio cuore è un mappamondo
il mio cuore è un portiere senza mani

il mio cuore è una fetta biscottata
che cade dalla parte della marmellata

il mio cuore è un dromedario
il mio cuore è un continente
il mio cuore è in estinzione
il mio cuore è sempre aperto
il mio cuore è una costellazione
il mio cuore è nulla rispetto al tuo cuore
il mio cuore è perfetto perché dentro ci sei tu

Il quinto sì è toccare il nodo

Il centro del bosco

> talora ci si aspetta
> di scoprire uno sbaglio di Natura,
> il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,
> il filo da disbrogliare che finalmente ci metta
> nel mezzo di una verità.
>
> EUGENIO MONTALE

È ancora quasi inverno, due settimane fa c'era la neve sull'erba dove adesso siamo seduti. Mentre parliamo i ragazzi strappano le margherite, le intrecciano, fanno corone, se le mettono in testa. Appena vedono il sole vogliono uscire, attraversiamo il giardino della scuola fino a un punto preciso, uno slargo in mezzo agli alberi: è il nostro chiaro del bosco.

Vicino al punto più buio c'è questo spazio illuminato. Nel bosco, come nella vita, la verità non è oscura come pensavamo, e mentre siamo su un prato, ognuno disteso come vuole, all'improvviso iniziamo a parlare delle cose indicibili. Nella zona franca della poesia questo è lo spazio di confine in cui tutti sono ancora più sinceri, il cerchio in cui tutti fanno sul serio. Oggi leggono anche quelli che non lo fanno mai, i ragazzi che non venivano più compaiono all'improvviso tra gli alberi a metà lezione, ci raggiungono e si siedono sul prato; oggi qualcosa di misterioso si muove.

«Dal momento che la verità arriva ci viene incontro» dice Maria Zambrano, «come l'amore, come la morte e noi non

ci rendiamo conto che ci stava assediando ancor prima di essere percepita, che è stata innanzitutto sentita e perfino presentita.»

Oggi dobbiamo dire il quinto sì, quello più importante e quello più difficile: il quinto sì è toccare il nodo. I desideri che abbiamo avuto paura di guardare, la rabbia che non possiamo permetterci, le assenze accudite a lungo e le cose rimaste incompiute, la felicità che abbiamo solo intuito e l'infelicità che abbiamo nascosto sotto i tappeti, la paura e le sue forme più feroci che si spostano nel corpo e nella mente, il dolore che cerca una forma qualsiasi per assomigliare a se stesso, anche a costo di creare una ferita: tutte le cose mai dette diventano l'inchiostro che ci annerisce dentro, in circolo si coagula come il sangue e stringe il nodo che ogni giorno dimentichiamo. Lo sapevano i medici antichi che cercavano modi bizzarri per curarlo, e lo sanno i ragazzi sull'erba, anche se non ci avevano mai pensato; quando lo nomino, il nodo inizia a fargli male.

Linda, sdraiata in piena luce, lo spiega agli altri. «Scrivendo non sciogli il nodo, riesci però a toccarlo e, mentre prima lo senti ma non lo puoi dominare, toccandolo inizi a conoscerlo, prende forma e puoi farlo diventare più tuo. Non è facile perché toccare il nodo è doloroso, per questo io rimando all'infinito il momento in cui scrivo. Come dice Rilke "ogni angelo è tremendo".»

«Il tremendo è bello e può essere pericoloso» dice Ivan. «Proprio perché abbiamo questo nodo noi ci sentiamo tutti un po' sotto gli altri e nello stesso tempo un po' sopra gli altri, potresti anche rimanere incantato nel nodo, continuare a toccarlo all'infinito come un'ossessione e perderti.» «Non è così» dice Caterina, «ognuno di noi è fatto anche di questo, delle piccole parti oscure che non devono essere negate.» «Però non dobbiamo permettergli di determinarci» dice Linda con una calma che non le ho mai visto, «non dobbiamo cedere alla tentazione di identificarci con il nostro nodo.»

Toccare il nodo è faticoso e appassionante: possiamo essere presi dalla ripetizione per un po', ma nella conoscenza

arriva anche uno scatto in avanti. La poesia, dice Starobinski, è come la lancia di Achille, la sua stessa ruggine guarisce la ferita che ha generato, ma Ivan non è convinto, scuote la testa, dice che bisogna sapere dove fermarsi; sa bene che toccare il nodo è anche riaprire una ferita, ecco le regole che ognuno deve sapersi dare. Ai ragazzi che mi ascoltano sul prato, come appesi a un filo a cui oggi ci siamo legati tutti, dico che non cercherei mai di sciogliere i loro nodi: «Non mi permetto di toccarli perché potete essere soltanto voi a farlo». I nodi che lampeggiano nelle poesie di oggi forse li vedranno domani, improvvisamente li riconosceranno quando sarà il momento giusto.

È così che a volte i nodi si sciolgono da soli. «Mi sa che io ne ho molti» dice Giulia con la voce che un po' trema. «Io so qual è il mio nodo, ma non ne scrivo mai» dice Alessio, «sarebbe bello riuscire a onorarli, questi nodi.» «Io non ci avevo mai pensato» dice Giada come se si fosse scoperta addosso qualcosa, «la mia poesia parla solo di immagini che arrivano dall'esterno e io le rifletto distorte», si accorge di essere lei stessa lo specchio in cui le cose si rovesciano.

Ivan nel vapore argentato della notte dalla finestra vede improvvisamente comparire la luna, la sua luna rotonda e lucente come un nodo che non ha ancora nome:

La luna tende il suo filo
e con le ingenue mani
di chi per la prima volta sente
afferri quella fune
e sai che non ti condurrà lontano
se non a ciò che è stato perso
[...]
E tra le infinite porte
se ne apre una scura
strade sconnesse di una casa
che hai dimenticato di conoscere

Ha in mano una palla da calcio gialla come la sua luna piena. «Una volta sapevo che questa palla era una cosa preci-

sa, la sentivo intera, rotonda, piena, ma quando tutto si era fatto di nebbia anche questa stessa palla non era più come prima. Adesso ho capito che, come nella musica, ci sono degli spazi di silenzio inevitabili e necessari tra le note, per questo lascio che quello spiraglio di nebbia resti aperto, mi permetto di guardarlo.»

Anche Pavese diceva qualcosa di simile: «Non ci si libera di una cosa evitandola, ma soltanto attraversandola», lui che sapeva stare nel limite e nella nebbia diceva che l'unico modo per attraversare l'abisso è misurarlo.

«Quella nebbia che prima era dappertutto, adesso la vedo da uno spiraglio della porta. Sapere che in mezzo a quella nebbia c'era qualcosa mi ha permesso di uscirne, anche se non so ancora cosa sia. E allora la porta non la chiudo, lascio sempre questo spiraglio aperto alla nebbia.»

Ivan non conosce bene il suo nodo, ma quando dice che la nebbia non si può attraversare se non intuendo che al suo interno c'è qualcosa, lo sta già toccando e non rischia certo di restare incantato. Insegue quello che lui chiama «un pregio tra un mare di difetti», la gioia smisurata che come la luna improvvisamente apre una soglia tra le infinite porte del buio, lancia una corda molto vicino:

Il sipario si riapra
la luna ricompaia
e la musica risuoni

«È l'anello che non tiene di Montale» gli dico, «l'attimo in cui le cose sembrano vicine a tradire il loro ultimo segreto», il filo che tende la luna è «il filo da disbrogliare che finalmente ci metta nel mezzo di una verità», è il filo di seta legato al nodo.

Come la nebbia i versi di Ivan sono abitati, continuo a chiedergli da chi, ma non lo sa, non riconosce ancora il viso nascosto nei suoi spettri e nei suoi animali, dice che è il coro del mondo.

Oggi sta leggendo con più forza e con più voce del solito, sarà perché siamo rimasti in quattro e siamo ancora qui sul

prato, a più di un'ora dopo la fine della lezione. Si è seduto sulla palla gialla e oscilla al ritmo della sua poesia, mentre lui legge questi versi Giulia si commuove.

Tu hai socchiuso la porta
hai incrinato quel sottile gioco di specchi
dove tutto, non una, non due
ma infinite volte si ripeteva
e diventava tutto e niente
contemporaneamente
[...]
Hai socchiuso la porta
al buon demone che senza ragioni ti è amico
e non sarà la notte
a segnare la fine delle stagioni
a demolire quell'eterno prendi prendi
non la notte
ma un nuovo sole
in una mattina troppo breve
[...]
ascoltavi il bisbiglio dei ragni
il sussurrare delle mosche
e sapevi
di poter dire ogni cosa
di poter immaginare ogni cosa
di poter sognare ogni cosa

In quello che aveva scritto, aveva già risposto a ciò che si chiedeva: aveva indicato il suo modo per toccare il nodo senza restare in un gioco di specchi. Bastava socchiudere la porta, facendo attenzione però a non chiuderla del tutto, lasciando sempre quello spiraglio aperto alla nebbia e al mistero che contiene, senza negarla ma senza permetterle di coprire ogni cosa. Mentre Ivan attraversava il suo buio, il mondo era tornato a essere mondo, come la luna, come la palla gialla che ritornava a rimbalzare intera.

Ma tu hai socchiuso la porta
non l'hai chiusa
perché tu senti

io sento
ancora quei passi
rimbombare nel corridoio
e sento quei discorsi soffusi
e il caldo del sole
perché sento e so
che le strade sono strade
e i passi suonano come passi
e le parole sono solo parole
e il mondo è solo se stesso
perché dopo il giorno
tornerà la stagione della notte
e tutto questo è così bello.

Quando finisce di leggere si accorge che Giulia piange e la abbraccia. «Non è colpa tua» dice lei, Giulia non legge quasi mai ma adesso vuole farlo: è l'ultima cosa che ha scritto.

Era sola, inchiodata alla sedia, con lo sguardo fisso su quella montagna che non diminuiva, anzi il suo volume appuntito accresceva sempre di più.

Quella povera figura, consumata o incrementata dalla fame, che come un modulo matematico aumenta il calcolo, in entrambe le strade. Stavo male.

Portata dalle parole di Ivan ha capito che questa piccola strana prosa in cui passa dalla terza alla prima persona si lega a una poesia scritta quasi due anni prima:

La paura inchioda
le gambe della sedia
al pavimento, così
come i tuoi occhi
fissi su di me
e su quel piatto
stracolmo di chiodi e punture.

La stessa sedia mentre lei si vede divisa in due, la piccola Giulia seduta come incantata, e un'altra se stessa – quella di oggi – che si è alzata in piedi e si guarda dall'esterno. Giulia dimezzata, inchiodata al suo piatto di chiodi e

punture, separata da se stessa come una che da se stessa avrebbe voluto uscire. Ha toccato il nodo e si è accorta che la verità era già così vicina. C'è un angolo scuro nella sua vita, ma è un mosaico che nel tempo si ricompone, come un calcolo matematico che sembrava incomprensibile e che all'improvviso farà tornare tutti i conti. «Quando manchi a te stesso, provochi vuoto» dice l'inizio di una sua poesia; adesso lei lo sa, non è più divisa in due, o meglio, è Giulia che si riavvicina a Giulia.

Legge ancora una poesia, quella che mai avrebbe creduto di leggere «Ma oggi devo» dice. Racconta una caduta e al centro c'è l'immagine di una macchia di sangue che si allarga come una macchia di vino su una tovaglia chiara. Io le dico che forse quella macchia dopo essersi allargata si restringe, diventa concentrata e solida come un nodo, e forse finirà per diventare un diamante. Ivan dice che è la legge di espansione dell'universo che ha questo ritmo, continuamente si allarga incontenibile e poi si restringe di nuovo fino al suo nucleo, dice che dobbiamo guardare le nostre vite in questa prospettiva. «Ma voi avete idea di quanto sia difficile lavare una macchia di vino da una tovaglia? Certe macchie puoi solo guardarle sbiadire» chiude il cerchio Federica, con un po' di leggerezza, ma anche con serietà.

Oggi Giulia ha toccato il suo nodo, ma anche Ivan, dietro i suoi dubbi, i suoi nodi li sa suonare. Questo chiaro del bosco, come dice Maria Zambrano, «si mostra come specchio che trema, chiarezza palpitante che appena lascia comporsi qualcosa che insieme si scompone. E tutto allude, tutto è obliquo», come la nostra verità.

Attraverso lo specchio

> Mi terrorizza questa cosa scura
> che dorme in me;
> tutto il giorno ne sento il tacito
> rivoltarsi piumato
>
> SYLVIA PLATH

Due anni prima rispetto a quel giorno di fine inverno Linda stava per molto tempo davanti allo specchio del bagno, poi ritornava nel suo buio. L'avevo soltanto intravista, il giorno di quella sua lettura febbrile tra i banchi dell'aula magna e poi nei versi che più spesso aveva iniziato a mandarmi, era un lento avvicinamento. Appena scoperto che era ricoverata, le avevo chiesto se potevo andare a trovarla in ospedale, qualcosa in lei mi chiamava. Parcheggiavo fuori dalla sua stanza e la persiana era sempre abbassata. Sul comodino aveva Whitman, Fitzgerald, leggeva continuamente eppure rischiava di essere bocciata; il drago di solito non si siede tra i primi banchi a scuola, lui sta ai bordi, tra quelli che accendono il linguaggio in strani modi. Nominava spesso un giovane poeta, nella mia visita successiva le avevo portato il suo libro. Era colpita dal fatto che in quelle poesie ricorresse continuamente la parola "luce":

> il nostro primo nascere (il vedere)
> fu quel manifestarci nella luce
> in nome della luce.

Gianluca Furnari, nel suo primo libro, indicava una strada luminosa nel bosco, toccava il nodo della perdita del padre, avvenuta quando era un bambino di circa dieci anni, proprio come era successo a Sylvia, come era successo a Linda. Me lo aveva detto quasi subito, quando le avevo regalato quel piccolo libro.

Del buio all'inizio non parlavamo mai, poi un giorno le avevo fatto una domanda diretta. Lei dice che io arrivo dritta sulla ferita come il disinfettante, e forse era stato proprio così: «C'è una luce bellissima fuori, perché non alziamo la persiana anziché accendere il neon?». «La luce è violenta, mi mette ansia. A volte quando sono per strada e c'è il sole dappertutto, se non posso trovare uno spazio all'ombra mi viene un attacco di panico.»

Era successo di nuovo all'inizio della scuola, aveva ripreso ad andarci dall'ospedale e l'avevano riportata lì in ambulanza. «Forse è perché il giorno del funerale di mio padre c'era il sole.» Lo spiegava in modo perfetto, l'inganno sfacciato della luce, il fatto che quel giorno non avrebbe dovuto esserci un sole così pieno: una presa in giro della natura che splende e promette, anche di fronte al male, un'allegria fuori luogo.

Dice che nella poesia di Gianluca il padre viene dalla luce, ma nello stesso tempo è ferito di luce: il suo rovescio speculare, penso.

«Il buio invece mi calma, il buio in fondo non fa promesse.» Mi racconta che da piccola aveva paura del buio, così una notte suo padre aveva accuratamente tolto ogni fonte di luce, abbassato del tutto le persiane perché il buio fosse completo, poi l'aveva abbracciata forte perché sentisse che al buio non c'era nulla di cui avere paura. Capisco all'improvviso che le persiane chiuse parlano una lingua rovesciata: come Ivan dentro la nebbia, Linda dentro il buio non è sola.

«Le cose che non abbandoniamo sono i nostri testimoni e allo stesso tempo diventano almeno un po' la nostra prigione. Sui muri della cella stanno incise le gioie e le miserie che hanno fatto di noi ciò che siamo», come dice Anto-

nio Riccardi citando Kierkegaard, «ogni rimembranza è un segreto.» Ma Linda e sua madre avevano appena perso la loro cella di ricordi, erano state costrette a cambiare casa e forse era stato proprio per questo che le cose erano precipitate. Erano passati più di cinque anni dalla fine anticipata della sua infanzia, ma fino a quel momento Linda non si era ancora permessa di cadere.

Tra lei e suo padre c'era sempre stato un perimetro di immagini e parole, lui era stato il primo "tu" per cui scrivere, l'uguale in cui si specchiava in un incanto insonne fatto di filastrocche e disegni. In quella piccola casa abitava la notte della memoria di Linda, una notte in cui il buio diventava un codice segreto e irrisolto di tenerezza. Dal momento in cui aveva perso quelle stanze, lei aveva iniziato a scriverle.

Per un po' avevano lasciato il suo bicchiere sulla mensola, dove lui lo appoggiava sempre, anche l'ultima sera prima di essere ricoverato.

> Di tutto rimaneva il gesto
> del braccio teso alla credenza,
> il bicchiere girato sul ripiano più alto
> come una promessa di ritorno della mano al vetro.
> E quando sei partito
> tutti sapevamo
> che non ci sarebbero state altre dita
> e siamo stati dritti nel giusto verso,
> abbiamo tenuto il respiro
> chiedendoci chi avrebbe
> sporto la mano
> lavato il bicchiere.
> Chi avrebbe ammesso ad alta voce
> che l'armadio andasse svuotato.

Fino a questo momento Linda era stata «dritta nel giusto verso» accanto a sua madre, aveva tenuto il respiro, e adesso che una mano inconsapevole aveva lavato il bicchiere le cose nel buio trovavano una dolorosa forma, nello specchio lei ricomponeva l'immagine del suo primo "tu", in una mappa di piccoli segni custoditi dalla casa.

In un'altra poesia Linda ci fa vedere il padre che inciampa mentre la porta sulle spalle. In lei non c'è paura, la fiducia di figlia è piena, la memoria del padre resta come una firma, nell'impronta della mano rimasta sullo specchio a cui si è appoggiato.

E mi portavi sulle spalle
in alto, più in alto
a toccare gli stipiti
– avevi mani grandi
da starci tre volte dritta sui palmi –
e poi l'inciampo, l'impronta sullo specchio –
una firma in polvere
che nessuno si azzarda mai
a puntare o a parlarne
ma resta nei giorni,
così ti tengo, così rimani
ancora a me.

È facile farvi vedere come si tocca un nodo attraverso di lei, il suo talento di diamante rende tutto cristallino. In ogni testo Linda aggiungeva un passo in profondità, non sapeva decifrare i suoi testi, né voleva farlo pienamente, è soltanto suo il diritto di farlo negli anni.

La sera era diventata lo spazio della poesia: un paio di volte a settimana andavo da lei, la trovavo che scriveva sui quaderni strane liste, erano frasi che sentiva o trovava qua e là, citazioni letterarie e scientifiche si mischiavano alle parole che arrivavano dalle altre stanze, a quelle che le attraversavano la mente senza apparente motivo. Non voleva farmele leggere, così lavoravamo sulle poesie che aveva già scritto, prima sui singoli versi, poi su un intero manoscritto che aveva preso forma. Per ore parlavamo quasi solo per immagini: quando siamo sole parliamo sempre la nostra lingua del "come".

Oltre a suo padre, un altro "tu" si muoveva nella poesia di Linda, un "tu" inquieto e vivo che era già un "noi": sua madre. Per lei aveva scritto altrettante poesie:

Potrebbe divertirti
spingermi dove l'acqua è alta,
rideresti come ridono i bambini
davanti alle code di quelle grosse lucertole
quando le vedono muoversi a scatti
– tanto più belle lasciate al suolo, sarei
senz'aria, senza posa
e se ne uscissi ti colpirei forte
e giureresti di volermi così bene.
Staremmo come certi graffi sulle mani,
che gonfiano la pelle in sigle, in solchi
ma non iniziano mai davvero a sanguinare.

In questi versi c'è la piccola lotta quotidiana che ogni figlia ingaggia con la madre, le contraddizioni dell'amore. Nella coda della lucertola, Linda senza accorgersene ci mostra se stessa nella crisi di panico, senz'aria e senza posa al suolo. Ci fa vedere il segno tenero e violento di questo male, che ha una radice contraddittoria piantata nell'amore: il panico è un'aggressività che non vogliamo permetterci, si torce su noi stessi come una coda tagliata che ricresce. Ricrescerà finché non ne vediamo la testa: finché non ne comprendiamo il vero motivo.

Nella poesia di Linda c'erano due diverse ferite: il morso del cane e il graffio del gatto, entrambe erano parti del suo nodo:

Lavare via il sangue è il primo perdono
al morso del cane.
Toccare, stringere, cucirsi la pelle e disfarsi ancora;
mutare un'altra volta.
Tirare la garza, osservare il voto;
tre giri per sentirsi, per mantenersi carne...

Era una delle prime poesie che mi aveva mandato, in questo primo perdono all'infanzia c'è il voto di una ferita che si riapre: «Toccare, stringere, cucirsi la pelle e disfarsi ancora», tre giri di garza stretta per sentirsi, come una conta che si ripete, un dolore che per dimostrarsi e assomigliare a se stesso ha bisogno di essere toccato. Lo facciamo an-

che noi, come i bambini che si riaprono le ferite e non le lasciano guarire.

C'è però anche un dolore più nascosto, non è nelle ferite dell'assenza, ma nella presenza di chi rimane con noi: è come un graffio di gatto che si gonfia in sigle da decifrare, e che non si permette mai di sanguinare.

Linda dava forma al suo nodo senza chiedergli di essere interpretato, in quelle serate io lo vedevo trasformarsi nelle parole che sostituiva e nelle prospettive capovolte e raddrizzate della sua poesia, mentre si avvicinava sempre di più il giorno in cui l'avrebbero dimessa. Lei diceva di non essere pronta, il suo manoscritto dimostrava di sì.

«Siamo i ragazzi del non lo so» mi aveva detto una sera, «è la prima risposta che diamo qualunque cosa ci si chieda.» Si riferiva ai ragazzi che ruotavano in reparto, chi per pochi giorni, chi per qualche settimana, come la ragazzina che una sera chiacchierava con noi e la sera dopo era lì ma non c'era: improvvisamente diventata catatonica. Quando era comparsa come sonnambula nella sala TV, io ero rimasta impietrita. Linda, invece, si era alzata all'istante, l'aveva presa e la portava guidando i suoi passi, erano come due bambine in una cantina buia. La ragazzina camminava lentissima come un funambolo o un astronauta sulla luna, con gli occhi aperti ma come ciechi, e addosso una diversa gravità. Io avevo sentito un nodo in gola nel guardarle le unghie; la madre, che era stata con lei fino a un attimo prima, con disperato amore le aveva messo lo smalto: qualcosa di futile e lieve sulle mani della figlia andata altrove, in qualche stanza segreta della mente.

Anche Linda poteva toccarla, non le faceva paura o impressione, aveva iniziato a vedere il dolore con una vista sempre più nitida. In quel passo calmo le avevo visto un dono, il bene che poi, seduti tutti insieme sul prato, avrei visto splendere nell'erba.

Stava distesa in pieno sole, la luce aveva smesso di ferirla. Dice che anche quando stava al buio raccoglieva oggetti di luce: erano carte di caramella, piccoli sassi, braccialetti di filo. Come avrebbe fatto ogni bambina del bosco, di tut-

te le cose che le portavamo tratteneva un residuo, le servivano per orientare i suoi passi, brillavano sulla sua strada.

«Se andiamo indietro nel passato incontriamo le nostre reliquie, ciò che abbiamo tenuto da parte negli anni con l'intento di conservare la memoria di una persona, di un luogo, di uno stato d'animo» dice ancora Riccardi. «Sono oggetti di ogni tipo e materia, salvati dalla piena incessante dei giorni che passano. Si attaccano uno sull'altro e alla fine disegnano la geografia autentica dei nostri sentimenti e dei nostri segreti.»

Adesso lei ricorda come è andata davvero quella notte: suo padre che chiude tutte le persiane e che nel buio completo esce dalla stanza, chiude la porta a chiave. Linda rimane ferma sul letto, piange, ha paura dello specchio, nello specchio della sua stanza crede che sia nascosto il diavolo. «Ho continuato ad avere paura del buio ancora per un po'.» Adesso che non ha più paura della luce vede anche la verità del buio. Non si ricorda di avermi raccontato quell'abbraccio solo immaginato, di aver trasfigurato così tanto quel ricordo. È così che cambiamo i contorni all'ombra del drago, nel punto più scuro del bosco lei aveva cambiato il volto del buio, aveva dato una forma più accettabile al suo buio. Ferma davanti allo specchio si preparava ad attraversarlo:

Oggi accolgo questo male
come un cane che gratta la porta
dico: «fermo fino al mattino»
e non so mai tenere il passo
ma lasciarmi a una mano
che salvi e che curi e mi stringa
viva alle vecchie piogge
come un brutto merlo,
e andrà bene, sarà vero
sarà il buono in ogni passo.

"I ragazzi del non lo so", come li chiamava lei, danno una forma qualsiasi a una cosa che non ha forma, credono di es-

sere il proprio nodo, mettono nell'ombra del drago la forza vitale della loro immaginazione e diventano il predatore e la preda di se stessi. Linda, toccando il nodo, ha imparato come domare la cosa scura piumata, adesso non è più una "ragazza del non lo so". La sua ferita splenderà sempre e rimarrà in agguato; ma il drago è diventato il suo cane che gratta la porta, le chiede il permesso di entrare, la difende e le resta fedele.

Gli indomabili

> dentro di me stanno dentati crateri pronti a crollare, tremanti
> per le fiamme che li assediano;
> ma v'è anche una sorgente pura come il ghiaccio e v'è la campanula
> che in essa si disseta:
> io sono un continente, che un giorno, muto, s'inabisserà nel mare.
>
> GERTRUD KOLMAR

Il nodo non si può cercare, ma nel silenzio e nel lavoro di vedere ci siamo già disposti alla discesa; questo sasso dobbiamo raccoglierlo sul fondo del mare, basterà soltanto andargli incontro, l'acqua è bassa ed è già a portata della nostra mano.

Un nodo si rivela come l'animale in tasca, ha la stessa ambivalenza che Linda continua a cercare nel nesso che c'è tra violenza e tenerezza. La verità che stiamo trovando racchiude la ferocia e la purezza delle cose che non si possono violare. Il nostro nodo si consegna a noi come conchiglia chiusa, per ora ci basta toccarlo, non cercate di scioglierlo a forza; è solo un bene arrivato tra le mani con la sua piccola parte di oscurità – come uno scrigno si apre quando deve.

Il nostro compito è non avere paura di prenderlo, lasciate che porti sul foglio le immagini che abitano in lui. Il nodo è inevitabile, tutte le nostre vite ne sono piene. Qualcuno li porta nel presente senza vederli per anni, ci sono nodi che nascono per puro, frettoloso desiderio di vivere senza nodi, e poi vengono al pettine nelle cose che finiscono, nelle cer-

tezze che cedono pian piano. Ci sono nodi che qualcuno ci ha stretto addosso, addii che continuiamo a misurare. E poi ci sono i nodi in profondità, sepolti negli anni come un livido interno che non smette di fare male. Ma i nodi non possono essere tagliati, e si sciolgono soltanto da soli, toccandoli come devono essere toccati.

Ecco dove ci hanno portato il nostro ragno e il suo filo d'argento: a trovare con le dita un nodo di seta. La mia Alice che mi insegue nel bosco dopo la lezione non vorrebbe leggermi la poesia più ferita. Mi dice che quando si chiede perché, di solito la prima risposta è troppo facile, così se ne dà una seconda e alla fine ne arriva una terza. Io sono come il Brucaliffo che finge di non capire e continua a chiederle: «Chi sei?», lei risponde strato dopo strato.

I marinai del Baltico portavano addosso una corda annodata tre volte: il primo nodo portava buon vento, il secondo la tempesta, il terzo la calma. È così che anche noi scendiamo dove si è legata la corda con cui stiamo domando il drago. Il primo nodo è quello che avvia il buon vento della scrittura; il secondo, come dice Linda, è doloroso da toccare, dobbiamo attraversare la tempesta; il terzo è il nodo legato al drago. Sappiamo che il drago difende una perla di verità, ma il nodo che risale la corrente della poesia è qualcosa di ancora più profondo.

I nodi risalgono dal profondo esattamente come fanno i diamanti. Sono nati nella notte dei tempi e della terra, a una precisa profondità, a una precisa temperatura, a una precisa pressione: cinquantamila atmosfere, come se potessimo scendere a cinquecento chilometri sotto il mare. Una condizione quasi infernale. Da questo punto segreto e intoccabile risalgono da soli per potenza di fuoco – *adamantos* è il loro primo nome, significa "indomabile" –, per terremoti e per eruzioni vengono a noi in un condotto vulcanico come la cosa che arriva alla coscienza.

Se non bruciano è per la brutta pietra che li contiene, che sembra uno di quei primi sassi che avremmo potuto rigettare in mare: le parole non ancora lavorate in cui doveva-

mo conquistare una verità nascosta. La più povera sorella dei diamanti è la grafite delle nostre matite, quella con cui scriviamo le parole continuamente cambiate e cancellate – è questo cambiare e cancellare l'esercizio indispensabile a trovare lo sbalzo minimo di temperatura che porta in superficie il segreto, la pietra durissima e tagliente, l'indomabile che vedremo brillare.

I nodi di diamante nelle nostre poesie restano se stessi, dobbiamo soltanto lavorarli perché splendano della propria natura. La gemma, nella sua durezza, ha dentro anche il potere di generare, nasce dalla terra come qualcosa che ha la forza di fiorire. Sappiamo che in alchimia la pietra filosofale ha il potere di trasformare i metalli nell'oro puro dell'opera. L'alchimia di ogni dolore passa attraverso il nero del carbonio che brucia; l'umiltà della grafite accoglie anche il diamante che risale, possiamo toccarlo prima ancora di vederlo, anche se la sua parte conficcata nella pietra è irraggiungibile come il lato interno del nodo, invisibile come il corpo del drago. «È il suo punto debole?» chiede un ragazzo. «No, è il suo punto forte» rispondo. Tra i suoi aggettivi non riuscivo a trovare quello d'argento, poi ho guardato sul foglio, l'inizio di una parola era stato cancellato: trasparente. L'aggettivo che si negava aveva la qualità del diamante.

Lasciate che il chiaro del bosco sia fatto anche di questo profondo fuoco. Con questo giacimento di cose indomabili che risalgono possiamo domare il drago, abbiamo già in mano qualcosa che vale anche più di una perla, e lui ce ne riconosce il potere. «Forse tocchiamo in poesia il nodo cruciale» mi dice Milo De Angelis «quando la meta del nostro viaggio ci appare alle spalle e per raggiungerla dobbiamo tornare, rivivere con altri occhi ciò che abbiamo già vissuto e finalmente comprenderlo.» È quello che ha fatto Linda quando ha visto la verità della sua notte buia, è quello che faremo anche noi, ognuno con il suo diamante in mano.

La palude

Suolo che metterà a nudo
il suo lato oscuro,
suolo che nidifica,
entroterra della mia mente.
SEAMUS HEANEY

Qualche volta, prima di trovare il nodo, entriamo in una palude in cui siamo costretti a tornare indietro e procedere per tentativi – un labirinto –, ed è qui che davvero possiamo perderci.

Nei punti più scuri del bosco c'è la palude, un buio diventato accogliente, la nebbia in cui sembra che non ci sia nessuno; è lo spazio di ossessione che fa paura a Ivan, ma qui il nodo non è ancora stato toccato, questa è la strada difficile in cui gli andiamo incontro. «Se mi direte perché la palude / appare insuperabile / allora vi dirò perché io credo / di poterla passare se ci provo» scrive Marianne Moore in una poesia. Qui si coagula l'inchiostro nero della malinconia, gli antichi medici prescrivevano di attraversare questa palude cercando di pensare il meno possibile, proprio come si nega un pericoloso richiamo, come Ulisse doveva resistere al canto tremendo delle sirene; gli alchimisti della mente moderna, invece, ci hanno insegnato a sondarlo come un labirinto.

Al centro del più famoso tra i labirinti, si muove il Minotauro. Nel mito Arianna consegna il mostro. Come di-

cono i versi di Ovidio, lascia che Teseo raggiunga il centro del labirinto e lo uccida: «riavvolgendo un filo, tornò indietro, / guadagnando l'uscita, che nessuno / prima di lui aveva ritrovato». Con il filo dorato che Arianna gli ha dato, Teseo abbandona il labirinto per poi abbandonare anche lei, sull'isola di Nasso, da cui lui riparte solo.

Nel labirinto, il mostro è soltanto in trappola, non è domato: ucciderlo è come tagliare un nodo. Teseo sopravvissuto al Minotauro non ha più bisogno di Arianna. Qualche volta i ragazzi che tagliano il nodo fanno come lui, si allontanano dal labirinto senza voltarsi e senza cambiare.

Arianna, invece, perde il labirinto e il filo, non sa che Teseo per lei sarà solo un passaggio, dovrà arrivare a un destino più splendente. Quante volte nella vita anche noi, come Arianna, scegliamo qualcuno che ha soltanto il compito di trovarsi faccia a faccia con il nostro mostro, il cui ruolo è portarci su un'altra riva.

Arianna deve attraversare un abbandono necessario per compiere la sua metamorfosi, ciò a cui è destinata non è colui che uccide il mostro, ma Dioniso: il dio che si innamora del suo dolore e accoglie anche la sua parte di oscurità. Dioniso sposa Arianna e «dopo averle levato dalla fronte / il suo diadema, lo scagliò nel cielo, / volendo farne una costellazione. / Vola quello per l'aria e mentre vola / tutte quante le gemme si tramutano / in fuochi luminosi che, serbando / l'aspetto di un diadema, si sistemano / a mezza strada fra l'Inginocchiato / e l'uomo portatore del serpente». Il nostro diadema di pietre arrivate dal fondo può diventare una costellazione, capace di orientare la rotta, la nostra e qualche volta anche quella altrui. Le costellazioni sembrano strani ricami, nodi di stelle come collegamenti; in Oriente erano il simbolo di una relazione tra la forza luminosa e quella della tenebra. Costellazioni che ricordano i disegni spigolosi della poesia di Ivan, «dove bisogna congiungere un punto ad un altro». Così diventeranno le vostre poesie quando si disporranno una accanto all'altra come le pietre di un diadema: una costellazione, una mappa.

La ragazzina che ogni giorno scriveva una poesia per il ragazzo che l'aveva lasciata, come Arianna viveva in un labirinto. Per spezzare l'incantesimo le avevo chiesto di scrivere per molte volte il suo addio, di ripetere con tante immagini: "Ti dico addio come". Lei percorreva avanti e indietro le stesse strade senza uscita: «Ti dico addio come finisce l'inverno, ti dico addio come finisce una canzone, ti dico addio amore mio», scriveva mille volte l'incanto che si ripete ma non arrivava mai alla verità.

Un giorno le ho detto che le erano rimasti solo dieci "ti dico addio come", e che doveva sceglierli bene; poteva prendersi tutto il tempo che le serviva, poteva cambiarli anche mille volte prima di mandarmeli, ma quando lo avrebbe fatto sarebbero stati gli ultimi, insostituibili e definitivi dieci "ti dico addio come". Sono passati più giorni del solito, poi mi ha mandato qualcosa di nuovo. Per mesi aveva scritto di lui con le immagini dorate della sua ossessione, invece questa volta aveva guardato in faccia il Minotauro: le litigate, la colpa, i pugni, «piangevo come un neonato, come l'asfalto che si bagna quando piove». Improvvisamente era affiorato tutto il male depositato sul fondo. Ora ha cambiato destinatario, dice che è tutto merito dei miei "ti dico addio come": «Penso abbia funzionato per farmi dimenticare tutto il male che mi ha fatto». «... O per ricordartelo» le rispondo io.

Quello che credevamo un labirinto non aveva la precisione matematica del rompicapo che si svela dall'alto, non c'era una combinazione precisa da trovare. Quando le avevo chiesto di lanciare la corda degli addii non sapevo cosa sarebbe tornato. Guardate un giacimento di diamanti: sembra l'inferno dantesco, una spirale, un cratere, una terra alluvionale. Compiamo l'errore di credere che la palude sia uno spazio morto, immobile, infecondo, invece è il paesaggio primordiale delle cose che prendono forma.

Le paludi sono la valvola di sfogo degli oceani in tempesta, raccolgono l'acqua delle inondazioni e quelle sotterranee. L'acqua della palude riflette come uno specchio, è

limpida in superficie ma sul fondo racchiude il peso delle cose inquinanti. La palude è abitata da molti animali, la sua acqua raccoglie pesci, uccelli, insetti e rettili nascosti nel fango. Si divorano tutti a vicenda in un ciclo vitale infinito, proprio come in ogni metamorfosi, in ogni stadio di trasformazione.

La palude della scrittura e della mente sono i testi che sembrano stagni, il loro terreno malfermo è quello in cui ci pare di affondare. Ma è anche quello in cui il diamante risale.

Il nodo sul fondale

> Le bambine rimaste molto da sole
> da grandi sono donne irresistibili.
> Così sono le sirene.
>
> ANTONIO RICCARDI

Nel reparto di Disturbi alimentari avevo messo tra le mani della piccola Dea alcuni cartigli colorati di cinque centimetri: le Monodose sono foglietti leggeri piegati in quattro, plaquette in miniatura che contengono una sola poesia. Tutte le bambine se ne erano innamorate, le stringevano come portafortuna. Quasi illeggibili avrebbe detto qualcuno, bellissime per loro, la misura che cercavano, piccole come tutto ciò a cui volevano assomigliare. Sopra c'era scritto "Leggimi", erano come il bigliettino sul dolcetto di Alice, l'accesso a una porta da attraversare. Le passavo a Dea e lei le distribuiva alle altre.

Dentro c'era una poesia di Antonio Riccardi; credevo che quei versi sulle sirene, in esergo a questo capitolo, le avrebbero colpite, che ci si sarebbero riconosciute: magnetiche bambine prese in un abisso. Invece, di fronte a quei versi sembravano impassibili: non era indifferenza, era un dissenso. Le sirene di Riccardi escono dall'acqua, si fermano all'improvviso sotto i portici delle città «e sentono rifiorire il rimpianto». Ancora non potevo capire che loro non volevano affatto specchiarsi: loro, che sentivano in ogni momento rifiorire il rimpianto, non volevano essere donne ir-

resistibili, volevano solo essere le bambine, poter essere il più a lungo possibile le bambine che non restano da sole.

Qualche lezione più tardi le bambine toccano il nodo, l'argomento di cui non dovevamo parlare, lo fanno da sole. «Venerdì mi dimettono e volevo scrivere una cosa, ma non ci sono ancora riuscita. Ho capito che il problema non è mangiare o non mangiare, quella è la cosa su cui sposto i pensieri.» Sara aveva svelato l'ombra del drago, il drago si era seduto a quel tavolo, tutte volevano toccarlo.

Tutte e dieci erano arrivate all'anoressia, ma per dieci ragioni diverse: era il segreto che tutte conoscevamo. Ora che sapevamo di conoscerlo non era più un segreto. Le bambine vogliono parlare, c'è un nodo nascosto che le muove, chiedo se lo conoscono, se gli danno un nome. «Io la chiamo la Voce» dice Dea, «la chiamo così perché sibila sempre, è come una sirena cattiva che ti vuole portare nel fondo del mare.» Tutte si sentono sott'acqua, scopriamo che il nodo è nascosto nel fondale. Capisco il dissenso delle bambine nei confronti delle sirene, per loro sono donne sensuali e ingannevoli, il loro non è un sacrificio, non sono sirenette di Andersen che scambiano la propria voce per avere le gambe che desiderano; le loro gambe si fanno sempre più sottili, mosse da una voce stregata che non riescono a non ascoltare. «È come un'amica che prima sembra buona. Quando si accorge che hai capito che è cattiva e cerchi di allontanarti, lei si arrabbia, diventa ancora più cattiva, ti dice continuamente cose cattive nell'orecchio» dice Dea, le bambine sono tutte d'accordo. La sirena che incontrano è la creatura omerica che porta l'anima fuori dai suoi stessi bordi e dirotta le navi, è il canto inudibile che prima ammalia e poi fa impazzire, è la sirena che in una poesia di William Butler Yeats dopo l'abbraccio si tuffa e crudelmente dimentica il ragazzo che fa annegare. È lei l'irresistibile mostro che riaffiora nella calma apparente del mare.

Nell'immagine con cui le bambine la descrivono, quasi incomprensibile per noi, è celato il nodo: Dea dice che lei le porta sott'acqua «per nascondere le attenzioni che vuole».

Anche le sirene dell'isola di Peter Pan non erano gentili, tra loro e i Bimbi sperduti non correva buon sangue. Tutti i bambini hanno la loro piccola isola circondata da coccodrilli e sirene, e le isole sono tutte simili e tutte diverse, ma non sono luoghi in cui restare.

Parlo alle bambine del drago, della sua ombra che all'inizio è un animale, non ha forma e non ha nome, come Peter vola sui davanzali per "rapire" i bambini e portarli via con sé. Nel nome di Peter è racchiusa la sua natura senza pace: Pan è il dio del timor panico, tra gli dèi antichi è l'unico che muore. La fiaba di Barrie cambia volto se la leggete conoscendo il motivo per cui Peter non diventerà grande, se scoprite che l'indirizzo di casa di Wendy in realtà era quello dell'ospedale pediatrico di Londra a cui l'autore lasciò tutti i diritti.

L'animale della paura, dell'ansia che sposta le cose in ogni strana direzione, è un po' come Peter Pan. All'inizio ci è amico senza ragione, ma poi non ci lascia tornare. Guardarlo negli occhi è il primo modo per domarlo: lo conosciamo, anticipiamo le sue mosse, quando gli diamo un nome si lascia avvicinare. «Qui mi sento al sicuro ma non sono libera, è come una gabbia d'oro» dice Dea nell'Isola che non c'è dell'ospedale. «Voglio uscire, ma ho paura di ricominciare a stare male.»

È quello che provava anche Linda, ci sono tante isole di Bimbi sperduti, i reparti d'ospedale lo diventano. Questi strani chiari del bosco sono l'ultima soglia di un'infanzia che deve poter essere lasciata; ci sono bambini che, nei passaggi dell'età e di fronte alle cose che cambiano, sentono rifiorire il rimpianto come il suono di un flauto, sentono la colpa di cambiare. Le mie bambine che domano la belva, da questa isola devono poter tornare, anche a costo di fare come Wendy: accendere la luce, essere un po' meno bambine. Per questo mi mettono alle strette, con la poesia vogliono toccare il nodo, non si accontentano di restare a giocare. Dico a Dea che la scrittura d'ora in poi sarà un amuleto, un'arma che lei

potrà per sempre usare. Potrà mettere l'ossessione appoggiata sul foglio in una rete di immagini, tenerla ferma come una preda: la belva in una gabbia di ritmo e di parole finalmente potrà essere guardata, si lascerà toccare. Ogni animale può diventare un drago, se lo sai domare.

Tutte le immagini di Dea portavano al suo elemento d'acqua, la prima era stata quella di chi annega mentre nessuno guarda. Ma quando le avevo chiesto di far parlare il suo elemento, solo in superficie era stata più lieve: «tutti dicono che sono azzurra / ma se mi prendi in mano traspaio». Da piccola pensava che l'acqua fosse salata perché dentro c'erano le lacrime degli squali, era l'inizio della sua ultima poesia prima di uscire dall'ospedale. Il predatore del mare che piange forse aveva in bocca un nodo, quando mi manda di nuovo la poesia quei versi sono spariti, restano solo i seguenti:

> Nessuno può toccare il fondo del mare
> perché è come toccare il fondo di una persona,
> se ci riesci senti male,
> un dolore indescrivibile.

Sento Dea di nuovo dopo un anno, ormai è a casa e sta meglio, ma ancora non del tutto bene. Mi dice che prima del ricovero non sentiva più niente, poi aveva iniziato a essere sempre triste, ora è l'ansia a non lasciarla stare. Quando la assale cerca di fare silenzio, è il modo per non dubitare di tutto quello che le viene detto: «Non riesco a fare le cose da sola, ogni tanto mi butto ma poi torno nel mio angolino».

Le dico di provare a dare all'ansia una forma, forse ne troverà la radice. «Scrivi "l'ansia è come" per tante volte su un foglio, facendo immagini e metafore come facevamo insieme.»

> L'ansia è la catena che non mi permette di fare niente
> L'ansia è il bisogno di essere calmata
> L'ansia è la cosa che non riesco a controllare
> L'ansia è il mio bisogno di tenere tutto sotto controllo

L'ansia è il mio urlo interno
L'ansia è il mio "essere diversa"
L'ansia è la cosa che mi distingue
L'ansia è un mio modo di farmi ricordare dagli altri
che devo stare calma

Ci sono due asterischi, Dea si accorge che ha scritto dell'ansia quello che diceva dell'anoressia. Me lo dice con l'entusiasmo di chi ha trovato una traccia decisiva: riconosce di nuovo l'ombra che ha già smascherato, smette di farle paura. La scrittura le ha mostrato il passo falso che non vedeva, l'anello che lega le sue paure è arrivato sul foglio insieme alle immagini. Appena ha iniziato a scrivere è scesa sul fondale, ha ritrovato il suo nodo di corallo e la sirena «che nasconde le attenzioni che vuole». Dea ha scoperto che la voce degli abissi non è sempre pericolosa: c'è anche la sirena buona scolpita su un antico monastero in Irlanda, ha in mano uno specchio e un pettine – come la poesia riflette e scioglie i nodi.

La soglia

Il limite non è limite
lo varca di colpo la mente
ROSITA COPIOLI

Yves Bonnefoy ha detto che se le soglie sono insidie, anche le insidie possono diventare soglie attraverso le quali accedere alla verità.

Abbiamo scoperto che il nodo è qualcosa che prima o poi arriva in superficie, il pettine della poesia non lo scioglie con la forza, lo tocca con la paura e il sollievo con cui prima ci si scopre una ferita, e poi vedendola bene ci spaventa meno. Non abbiate paura di farlo: Linda, Dea e Giulia sono riuscite ad attraversare lo specchio, hanno guardato nel punto più profondo ma, come i bambini sperduti di Peter Pan, sono riuscite a tornare.

I ragazzi che toccano il nodo fanno uno scatto in avanti, è come un ingranaggio che si sposta all'improvviso, o forse in quel momento il drago dà loro una spinta. Una porta gli si apre di fronte: quella porta possono guardarla per tutto il tempo necessario, vederla socchiusa come Ivan, lasciare uno spiraglio aperto alla nebbia – trovare il momento in cui attraversarla sarà il gesto più normale. Lasciate parlare la cosa che vuole parlare, il drago arriva appena la vede brillare e svela il suo carattere di cane: tenero difensore, guardiano, guida, infallibile ritrovatore. Anche voi, con

un diadema di diamanti indomabili come quelli di Arianna, avrete la vostra costellazione di nodi da guardare ogni volta che si fa buio.

Teddy compare all'improvviso tra gli alberi, portandosi dietro il suo animale. Ha smesso di nascondersi e adesso non sa più come controllare la scrittura che lo porta dove vuole. Capisco che è nel punto più vivo del bosco, ora scoprirà che la sua mano è illuminata come una torcia, è una luce interna a lui.

La paura di scrivere il nodo è la paura di passare una soglia, di perdere irrimediabilmente qualcosa: in fondo è la paura che fa voltare Orfeo e accende la lampada di Psiche. Limitatevi a stargli di fronte, ricordate come i diamanti risalgono dal punto intoccabile della terra, dalla pressione indescrivibile del fondo marino di Dea. Qualche volta, come Perseo con Medusa, ci vuole uno specchio per poter guardare il mostro e affrontarlo. Se l'avesse guardata direttamente in viso, lei lo avrebbe pietrificato all'istante.

Anche la scrittura è uno spostamento, ma nella direzione obliqua e fertile della bellezza. Vedere il nodo riflesso nella scrittura, e guardarlo nello specchio della metafora, ci salva dal fondo del mare, dal dolore indescrivibile che per Dea non si può toccare. Forse, come dice Milo De Angelis, attraversare la soglia sarà un ritorno, o forse non dovrete neppure oltrepassarla, aspetterete che sia la vostra verità a farlo, e da quella soglia la guarderete arrivare.

Il nodo è la più importante tra le regole che dovete darvi; proprio perché può fare male, toccarlo è l'atto più segreto, il gesto sacro che solo voi potete fare. Lasciate che sia un gesto accompagnato dal tempo, custoditelo nella mente come un portafortuna, scegliete qualcuno che sia degno di guardarlo, di sfiorare la vostra mano quando trema. Come ha fatto Giulia in quel prato, quando si è commossa ascoltando la poesia di Ivan, e ha deciso di leggere la sua, se sentirete che è il momento, consegnate il vostro nodo a qualcuno. Ognuno è solo con i suoi nodi, ma in questo bosco

siamo in compagnia. In tanti stiamo correndo nel buio, in tanti lo hanno fatto prima di noi. Non c'è nella storia un grande poeta che non abbia toccato il suo nodo, i più grandi toccano anche quelli degli altri. Nella poesia *Ritorno a casa* Ingeborg Bachmann è inseguita da un vampiro che alza le ali e mille teste dal «volto ostile e amico»: «con la forza del male / che mi strappò il respiro / distende le sue ali / nella fuga il vampiro». Resta un segno inciso sulla pelle, «si aprono le porte / verdeggianti e mute. / E sul prato alla soglia / il mio sangue risplende».

Se non sapete da dove iniziare, fate come la ragazzina degli addii o come Dea, regalatevi il sortilegio di una ripetizione. Battezzate il nodo con un nome comune: ansia, paura, abbandono, voi sapete quale gli si addice. E, se il suo è già un nome proprio, chiamatelo con il suo nome. Poi aprite la porta della metafora e lasciate arrivare le immagini, dategli una forma, fatele rimbalzare: ogni volta che si ripete il nodo viene toccato un po' più a fondo. Alla fine tornate sul testo come dopo il temporale, come Dea che aveva messo gli asterischi non abbiate paura di segnare le tracce che trovate.

Abbiamo toccato il centro più scuro del bosco, e adesso dobbiamo risalire all'aria, riemergere dal nero che in fondo sapeva anche essere chiaro. Portiamo alla luce questo filo dorato che si libera come un sospiro. Gli alberi iniziano ad aprirsi, i ragazzi che all'inizio sparivano dietro i banchi dell'aula magna adesso sembrano bellissimi.

Il sesto sì è la voce

Il verso del drago

> Nel colmo della notte a volte accade
> che si risvegli come un bimbo il vento
> RAINER MARIA RILKE

All'inizio nel bosco tutte le voci risuonavano senza forma, si confondevano nel rumore. Poi siamo scesi nel punto più profondo del silenzio. Ora vediamo gli spazi aprirsi, tra gli alberi ogni voce riprende e diventa inconfondibile e precisa. Il bosco adesso è un coro: ognuno ripete il suo richiamo, il verso del suo drago.

I bambini devono scegliere una poesia dalla loro antologia scolastica: il compito è andare nelle ultime pagine, trovare anche solo un verso che li attrae e non avere paura di sottolinearlo, di fargli intorno un cerchio. Quel verso era nascosto nel libro di scuola e probabilmente non sarebbero mai arrivati a leggerlo, ma se ne stava lì e aspettava proprio loro in fondo alle pagine come una formula magica.

Chiedo che me li leggano a voce alta.

«Nel colmo della notte a volte accade / che si risvegli come un bimbo il vento», questi versi li ha trovati uno di loro, non riesco a smettere di ripeterli mentre cammino per la classe, Rilke ha un potere ipnotico.

«Leo, a cosa assomiglia questo ritmo?» domando. «Alla pianola che si inceppa.» Io non capisco e lui me lo fa sentire, mi canta la natura incantata dell'endecasillabo, lo sente come una nota che si ripete, una mania cantabile: Leo

sente l'elemento di ossessione nella memorabilità. «Quando inizio a leggere, dopo le prime righe tutto diventa sfuocato e tutto si muove» dice, «non riesco ad andare avanti, e così i libri mi mettono a disagio, mi fanno sentire in colpa, non mi piace averli intorno.» Prima che gli recitassi dei versi guardandolo negli occhi, non aveva mai pensato che imparare a memoria potesse evitargli la fatica di leggere di nuovo. «Mi sono già fidanzato con questa poesia» dice d'istinto appena smetto di ammaliarlo col ritmo.

La lingua francese lo dice in modo perfetto: *apprendre par coeur*. Sarà come riascoltare una canzone, poterlo fare tutte le volte che vorrete e ovunque siete: i versi imparati "per cuore" si avvereranno ogni volta in suono e senso, come una danza della pioggia. C'è qualcosa di primitivo, e non soltanto di infantile, nella voglia di trattenere qualcosa per sempre, così si imparano le prime filastrocche, le preghiere, il nostro ritmo si genera sullo stampo di un ritmo amato.

Anche i versi che state incontrando come esergo in queste pagine sono come un richiamo di caccia, ne chiamano altri. Fateli risuonare come un'eco che si ripete, imparateli a memoria, sono l'esca migliore per la poesia. Ripetere nella mente i versi amati ha il potere di una formula magica, un ritmo interno che sblocca il nostro ritmo.

Quindi provate a richiamare alla mente le poesie che conoscete a memoria, anche solo un *incipit* di pochi versi. Il pensiero lo ritrova, ma farlo suonare è un'altra cosa, provate a pronunciarlo a voce alta. Lasciate che la voce scandisca le sillabe dei versi che vi siete cuciti addosso per sempre, ascoltate come brillano ancora di più, questo è il primo passo per dare voce anche alla vostra scrittura. I versi dei grandi poeti sono come un *incipit* per accedere ai nostri versi.

Fin dall'inizio della nostra corsa nel bosco abbiamo usato molte volte la parola "risuonare", intendendo però con questo solo un ritmo della mente, o un battito del cuore. Qualcosa, insomma, di interno a voi. «Il cuore è il vaso del dolore» dice Maria Zambrano, «può custodirlo per un certo tempo ma poi, inesorabilmente, in un attimo lo offre.»

Questo è il momento in cui emergete di colpo dall'acqua buia, mai come adesso sentirete la vostra parola che ritrova un corpo: il sesto sì, il penultimo, è un sì al suono della vostra stessa voce.

Come i versi imparati a memoria tanto tempo fa che possono tornare vivi all'improvviso, così anche quello che leggete se lo pronunciate si fa ancora più denso, e quello che avete scritto prenderà forma nuova nella vostra bocca. Quando le ho chiesto di pronunciare a voce alta i suoi ultimi dieci addii, la mia allieva non ci è riuscita, il vaso del suo cuore non solo si era aperto, aveva mostrato il suo profilo sbeccato e offerto il suo suono, ma lei non era ancora pronta per ascoltarlo. «Inizia soltanto dal primo, aggiungine uno ogni giorno» le ho detto.

Ogni volta che vi ho chiesto di dire sì avete dovuto affrontare il disagio di un passo nel vuoto, e anche questa volta qualcuno incontrerà la vertigine della timidezza: da soli con se stessi sono timidi perfino i più sfacciati. Custodite il seme della timidezza, questa forma lieve della paura e del pudore, dovrà rompersi da sola come la scorza di una gemma. Siamo partiti da una corda tesa del pensiero, abbiamo attraversato l'abisso con un filo, siamo arrivati fino al nodo, e adesso una corda dovrà vibrare, l'incontro del corpo e del respiro è forma indispensabile alla poesia.

Prima di arrivare all'oro dobbiamo imparare a estrarre l'argento sonoro dalle nostre sillabe; il timbro inconfondibile della nostra voce esita nel pronunciarle, ma in questa fatica diventano più reali.

È per questo che all'inizio i ragazzi non vogliono leggere davanti a tutti le loro poesie; è diverso se lo faccio io, è più facile ammettere di averle scritte. Ma abbiamo già capito che in ogni cosa che resiste c'è un tesoro, e anche la voce in fondo desidera rivelarsi. Così, come Teddy, i ragazzi escono dal nascondiglio del bosco.

Non serve leggere di fronte a qualcuno, basta anche la solitudine perfetta, ma i miei ragazzi lo fanno con la vertigine del primo tuffo in mare: un giorno vengono alla luce e,

come si apre una gemma, dicono: «La leggo io». Per qualcuno sarà naturale come un respiro, uno strumento che presto si accorda, ma non saranno necessariamente i più sicuri di sé o i più bravi a leggere a scuola. Per altri sarà una lotta che assomiglia alla sgraziata bellezza di ogni cambiamento.

Dopo la prima lezione Lucia mi aveva scritto dicendo che forse non sarebbe tornata e che mai mi avrebbe mandato qualcosa da leggere. Dopo avermi inviato le prime poesie aveva subito chiarito che mai avrei dovuto leggerle in classe, e quando – dopo un po' – mi aveva scritto: «Questa se vuoi puoi leggerla» aveva specificato che mai avrebbe dichiarato di averla scritta lei. Il giorno in cui è scesa al centro dell'aula magna e ha letto al microfono la sua poesia, ho sentito per la prima volta la sua voce imperfetta. Per un attimo ho tremato all'idea che qualcuno potesse ridere: aveva un difetto di pronuncia e uno strano modo di scandire. Eppure già al secondo verso la sua lettura era una cosa che luccicava, nel suo ritmo era simmetrica e perfetta come un fiore. Quel giorno tutti avevano applaudito. Il giorno del saggio finale, quando le ho detto: «Ci avresti mai creduto?», l'ho vista ridere nel buio della quinta teatrale, poi l'ho guardata partire, verso il microfono da sola sotto le luci. Ogni sì che Lucia aveva detto era passato attraverso un no, un corpo a corpo da cui lei usciva sempre più intera.

Tornare a riva

> Vieni grazia di suono e di fiato,
> fortifica questa bocca,
> quando la sua debolezza
> ci atterrisce e frena.
>
> INGEBORG BACHMANN

Abbiamo percorso molte volte la riva del testo; questa volta dobbiamo arrivarci uscendo dall'acqua del mare, sentiremo la materia della poesia che si muove e si modifica dentro l'onda della nostra voce. Dire sì alla voce non serve a rompere la timidezza, serve ad assestare di nuovo la parola. Leggere a voce alta quello che avete scritto è un altro modo per mettere alla prova la verità; anche se lo fate soltanto per voi stessi, è riprendere il lavoro sul testo da una nuova prospettiva.

All'inizio, uscendo dall'acqua si avverte il freddo dell'aria, così la voce sarà un brivido, una cosa che si spezza. Non sarà subito liberatorio come ballare o cantare in solitudine, sarà uno spazio ancora più esposto – questo perché nel vostro suono c'è il vostro significato. Le parole dette a voce alta si scontrano con la verità del proprio respiro che esce all'esterno, troviamo subito la nota che stona, il ritmo che inciampa; l'acuto che non riusciamo a cantare si infrange contro un muro di ridicolo: il verso su cui ci fermiamo forse deve essere cambiato.

Mentre leggono i ragazzi spesso saltano una parola, sul

quaderno non era cancellata, ma leggendo la lasciano cadere: nel momento in cui devono pronunciarla ne sentono l'imbarazzo o l'inutilità, la voce modifica di nuovo la pagina. Ancora meglio lo fa la memoria, non avete bisogno di studiare le vostre poesie, se siete tornati molte volte sul testo probabilmente siete già capaci di richiamarle alla mente quasi per intero. Davanti allo specchio, nel silenzio della casa vuota, mentre guidate nel traffico, mentre correte da soli, fate risuonare la vostra poesia con la sostanza della vostra voce – non importa che sia alta, ne basta un filo per dare forma fisica alla memoria. Il verso che la mente cancella non era necessario o era troppo scomodo, il punto che dimenticate va sempre riattraversato.

Qualche volta cambierete una parola, qualche volta invece la parola che avevate cambiato tornerà alla sua origine: non potrete fare a meno di abbassare la guardia e dirla di nuovo, così come l'avevate scritta nella sua prima versione. Questa parola che resiste alla precisione dell'artigiano forse è solo un'erbaccia molto ben radicata, ma il nostro compito è chiederci se invece non ci stia dicendo una verità che non può essere toccata. La cosa che ha preso forma è diventata immagine e parola sempre più precisa, ma adesso il drago ci chiede di avere un corpo, vuole farci sentire il suo canto, e noi scopriamo il suo fiato.

Elémire Zolla dice che, a livello di esperienza corporea, il linguaggio ha origine come una parola inudibile alla radice della colonna vertebrale, poi diventa un oscuro impulso che si innalza nel ventre, dove si percepisce con chiarezza, e infine arriva al cuore, dove si articola con un ritmo che poi risuona in gola.

All'inizio quasi tutti i ragazzi che decidono di leggere la loro poesia la leggono come se non fosse loro. Anche questo è un nascondiglio, come accadeva all'inizio nella scrittura: la voce ancora incerta vuole dire senza essere riconosciuta, perché è difficile riuscire a stare insieme al proprio testo. Leggono come si legge a scuola, con un tono che va in levare sull'ultima sillaba. Quando erano bambini qual-

cuno gli leggeva una fiaba con questo ritmo che accende il finale come fosse una domanda, quasi che la voce dovesse uscire e rimbalzare come una palla, essere sempre una cosa spensierata che si alza per tenere viva l'attenzione. Quando hanno letto in questo modo per la prima volta a scuola, qualcuno ha detto: «Bravo!». Il bambino che accentua il senso e alza il tono è sempre premiato. Invece non leggono subito bene i bambini dominati dal ritmo, viene perfino ripreso chi insegue il respiro delle sillabe, perché capita che insegua una musica e dimentichi quello che sta dicendo.

Dovete invece sentire la parola come un sasso che va a fondo, è quasi un addestramento: si deve leggere imparando il movimento di un sasso che cade, una voce che scende fino in fondo allo stomaco. All'inizio è come un esercizio, la correzione per perdere un vizio: abbassare la voce alla fine di ogni verso, proprio dove per abitudine la alzavano. Allenare il respiro a muoversi consapevole sul testo è una forma di concentrazione: compito del poeta non è leggere bene ma leggere a modo suo, anche la voce va riconquistata. Ogni uccello ha il suo canto e la sua dinamica di volo, i ragazzi che imparano a dare corpo alle loro poesie scoprono che per volare è indispensabile abbassare la ali: il volo, come il verso, è un ritmo.

Ricordate la mia ballerina perfetta? Il peso del talento all'improvviso le aveva incrinato la voce. Sofia leggeva in modo così lieve che nell'aula si creava un silenzio per poterla sentire, la sua voce era sottile e screziata, come un vetro che ogni tanto si incrina. «La mia voce mi è sempre dispiaciuta, però sentivo le parole come una musica. Sapevo che il mio verso andava letto così, con gli accenti giusti. Dovevo imparare a dargli la sua dignità.»

Oggi, quando presenta il suo libro, nella sua timidezza è un domatore di leoni. Sofia non ha smesso di essere lieve, ma lo è come le ballerine, che avvolgono l'attenzione in un ruotare. «Leggila con il tono con cui l'hai scritta» interrompo i ragazzi che iniziano ad accordare la voce, «cerca di ritrovare il tono esatto con cui la senti nella tua men-

te, senti il peso di ogni parola.» Il modo in cui deve essere letta una poesia è quello che più assomiglia al respiro con cui è stata scritta: questa è la dignità che Sofia voleva rispettare, questo è il modo in cui la voce darà vero corpo alla vostra scrittura. Sofia cercava le parole limpide che non si perdessero nell'orecchio; quando ascoltiamo la poesia attraverso la nostra voce la portiamo all'esterno, la lasciamo uscire e ne sentiamo improvvisa l'estraneità, proprio come accade quando riascoltiamo la nostra stessa voce registrata. Siamo abituati ad ascoltarci con l'orecchio interno e la voce che conosciamo è più profonda di quella che sentiamo all'improvviso riprodotta, ma c'è un punto del respiro in cui la voce esterna e quella interna coincidono: è il punto di dignità che Sofia cercava, quello che fa aderire la parola pronunciata al ritmo e al respiro che l'hanno scritta.

Sofia, nella sua lotta con la voce, non ha solo imparato a portare il peso del suo talento, mentre cercava la sua poesia ha ritrovato la sua prima natura, la bambina che sta al centro di tutti i giochi. «La presa di coscienza non è un andare verso l'esterno, è un ritornare dentro come parlare dal centro del diamante e cercare di rimanere sempre in contatto con quel centro», così Sofia dice che la sua voce non la può spiegare, che è fatta di pietra, sicura anche quando lei vacilla, irriducibile e viva insieme. Mentre parla della sua voce screziata e lieve, Sofia vede la verità della sua voce che scrive.

Nato due volte

> La forza che nella verde miccia spinge il fiore
> spinge i miei verdi anni
>
> DYLAN THOMAS

Elémire Zolla lo vede apparire nel modo in cui i bambini sconosciuti si studiano seri e poi, come rapiti dalla furia di una complicità strana, si mischiano in corse e grida. È lui che nei concerti agita le teste, fa saltare i ragazzi nel buio. La voce che va a fondo è sua, il ritmo che sentiamo nelle sillabe spesso è quello dei suoi tamburi.

Stiamo parlando di Dioniso. Questo infatti è un punto di rinascita e dobbiamo attraversare il territorio rischioso e scuro del dio che rinasce: la poesia, come ogni febbre, è liberata da un delirio. Dioniso è anche il dio bambino che non ha un tempio perché corre e nasce ovunque, è il bambino strano, perseguitato, capace di trasformare le cose, di riportare a uno stato primordiale. È il dio che rompe la timidezza e fa sbocciare le gemme. Lo abbiamo già incontrato, era nell'entusiasmo dell'ispirazione, è ricomparso nel buio mostruoso all'uscita del labirinto. Innamorato del dolore di Arianna, ha fatto del suo diadema una costellazione.

Ogni nostro passo nel bosco della poesia è stato dominato da due forze, una capace di mettere ordine, l'altra capace di ascoltare il disordine. Il drago si può domare solo con questa doppia natura, è la forza regolatrice che tiene insieme tutti gli elementi.

Nella voce che dà corpo al ritmo siate allora pronti ad accogliere la bellezza di Dioniso, il suo carisma che danza. Forse non ha tempio perché la sua natura teatrale è errante, ma anche perché il suo tempio è la voce di ognuno.

Dioniso era seduto tra i ragazzi nel prato: era lo sguardo serio di Ivan mentre oscillava sulla palla gialla, era Linda che, improvvisamente animata dai tizzoni, recitava da un altro luogo il loro modo di ardere, era Lucia che usciva dal suo "mai". È sempre stato qui, eterno domatore di serpenti e di ogni cosa capace di attorcigliarsi, come l'edera che cura l'ubriachezza ma può indurre l'estasi, come il vino che è ebbrezza ma anche spirito – tutti i suoi simboli rampicanti hanno la forma chiaroscura dell'inconscio. Lo dice così bene Roberto Mussapi: «Dioniso non è un dio distruttore: scuote e agita per rigenerare, simile alla fenice, l'uccello mitico che brucia e rinasce ogni volta dalle proprie ceneri».

Quando lo vede, Arianna smette di piangere e si sente mutata nel cuore. Nella vostra voce lo sentirete arrivare quando la forma sommersa della parola prende corpo e carne, diventate voi la corda capace di vibrare, lo strumento cavo che riporta l'aria al suo centro, al diapason di cristallo che vi sa amplificare. Dovrete permettervi di perdervi, di stonare, di uscire dai bordi della cosa che, cantando, torna a essere informe soltanto per un attimo e poi trova forma ancora più precisa – anche la mente ha un ritmo, quello del dimenticare e del ricordare.

Dioniso canta nel coro e nell'eroe, guida la rotta in tempesta di ogni tragedia sfiorata, chi entra nel suo territorio deve tenersi saldo alla forma e al filo di seta della perfezione, quello che Emily, Marianne e Cristina Campo ci hanno messo in mano per attraversare un abisso. Maria Zambrano ci dice che Dioniso, il dio della sofferenza e dell'allegria, annuncia il delirio interminabile della vita che muore per ritornare, ci dice che lui si versa e si effonde sempre anche quando si dà in parole con i suoi ditirambi, i canti corali che fondono musica, danza e poesia.

Le dionisiache erano feste e misteri, quasi festival in cui la

poesia era il cuore di una gara, e il popolo sceglieva il vincitore. Forse c'è ancora un po' di Dioniso nei ragazzi che si ritrovano in un bar, e che maldestri prendono un microfono chiedendo ai presenti di votare il testo migliore. Spesso si muovono ancora nascosti nell'ombra, la scrittura non cerca una forma e la loro voce non è pronta a parlare, ma a modo loro cercano l'iniziazione del rituale, questa traccia di verità nel bosco: recitano il delirio come chi prova a uscire. Se addestrassero la ferocia dell'animale, troverebbero la poesia e la propria voce, e Dioniso con più libertà li saprebbe attraversare.

Yeats scrive quello che a volte gli capita leggendo i suoi stessi versi: «Invece di scoprirvi nuovi difetti, li scorro con tutta l'eccitazione del tempo in cui li ho composti». Lasciatevi dunque portare dal ritmo di Dioniso che gioca: «Beato chi ha il demone amico, purifica la propria vita» scandisce il coro delle *Baccanti* di Euripide. «Il mito è un albero che cresce dovunque, in ogni clima, sotto ogni sole, senza talee» scriveva Baudelaire, così Dioniso rinasce in tante forme e in ogni cultura come forza che si rigenera. Il suo spirito, come dice Mussapi, non è intrinsecamente buono, è però necessario.

Non possiamo negarlo, dobbiamo essere posseduti senza perdere noi stessi, il suo grido abita la nostra voce, ma fa più paura quando canta in silenzio. Dioniso in fondo ama l'anima umana per il dolore che non le è negato. Lo sapeva bene Cesare Pavese, che nei *Dialoghi con Leucò* gli fa dire di noi: «Dappertutto dove spendono fatiche e parole, nasce un ritmo, un senso, un riposo».

La partitura

Canta, Ariel, canta,
dolcemente, pericolosamente
W.H. AUDEN

Quando scrive Leo mette strane barre tra una parola e l'altra, qualcuno gli ha detto di farlo perché altrimenti le sue parole cadono una sull'altra come tessere di un domino: nella scrittura non sa ancora vedere lo spazio del respiro.

«Prova a mettere queste barre solo dove respiri, con segni simili si dividono i versi delle poesie» gli dico, e lui sorride come se fosse qualcosa che può fare. Lui non è un bambino che alza il tono alla fine della frase, è un bambino che sente il suono della pianola nel ritmo giambico di un endecasillabo; per Leo il settenario è avvolgente, assomiglia a un abbraccio.

I bambini dislessici sentono la partitura, il contrappunto di suono e silenzio che anima le parole. I segni sono come tracce casuali sul foglio: per restare nella mente hanno bisogno di fare rumore, di una musica, un ritmo a cui tenersi come a un corrimano sulle scale. Anche Teddy per farsi strada nel bosco contava le sillabe, gettava il gancio della rima per tenersi al precipizio della scrittura. Una ragazza mi dice che le capita di scrivere in rima soltanto quando è molto arrabbiata, per tenere ferma la rabbia la rinchiude in una forma. La rima è la regola di caccia che si è data: fis-

sa le sue corde di parole, verso dopo verso le lega, sono la gabbia in cui cattura l'animale.

Il segreto per capire il ritmo non è contare le sillabe sulle dita di una mano: la cosa a cui più assomiglia la metrica è il solfeggio, leggere una partitura nelle sue durate, nei suoi silenzi, allenare l'orecchio a ricordarla. Quando solfeggiano i bambini si aiutano a sentire il ritmo con il movimento di una mano, un movimento simile a quello dei rapper. Quando ripenso a una poesia ogni tanto lo faccio anche io e, se ne ascolto una che mi piace, mi capita di battere un piede come quando si ascolta una canzone.

I bambini che faticano a leggere vedono la scrittura come un inerte codice nero, ma possono imparare a sentirne la partitura. Nel vedere le note appese al pentagramma chi non conosce la musica vede una specie di morse, un messaggio cifrato per iniziati; il musicista, invece, legge il suono. Ma la poesia è uno spartito che ognuno di noi può leggere, suonare con la propria voce – basterà ascoltarne gli spazi bianchi, il battito.

I versi pari come il senario, l'ottonario o il decasillabo, sono cose in marcia: hanno una cadenza serrata, che può diventare solenne o colloquiale, giocosa o narrativa. I versi dispari come il settenario, il novenario e l'endecasillabo invece hanno il dono della cantabilità, ci si avvolgono addosso, qualche volta la loro stretta è lieve e aerea, qualche volta è fatale e indimenticabile. Ecco la musica dei versi, suona come una filastrocca: senti il quinario, rimbalza il senario, si accende il settenario, come corre l'ottonario, si apre di più il novenario, dieci sillabe sanno narrare, ma nell'endecasillabo è l'incanto.

L'endecasillabo si trova per natura nell'orecchio della lingua italiana, ascoltatelo arrivare come l'onda, sentite la sua nota aperta e dominata: «Dolce e chiara è la notte e senza vento».

«Smettete di contare le sillabe sulle dita» dico ai ragazzi che lo cercano come un tesoro e non riescono a distinguere il suo verso. «Il modo per trovarlo è farlo cantare. Leggete a voce alta la *Divina Commedia*, è lo scrigno di tutti gli en-

decasillabi possibili, lasciatela rimbombare come un mistero anche se non capite.» L'endecasillabo predatore vi farà il nido in mente, sarà come Dioniso, o come Amore che all'improvviso appare, lo riconoscerete in una frase sentita sull'autobus, nel mezzo di una pagina di prosa, nel verso di una canzone; sarà l'indizio di ritmo che vi assale nelle cose di ogni giorno. Provate a pensare in versi, gettatelo come un amo nelle vostre frasi, fate come gli amici che si lanciano un segnale: "Sto già facendo tardi, devo andare", "Non hai mangiato niente, non hai fame?", "Ho sonno, vado a letto, buona notte". Sono tutti endecasillabi nascosti nel ritmo dei discorsi più banali, non avrete più bisogno di contare. Il nostro respiro, il nostro sangue, il nostro cuore sono ritmo, come potrebbe non esserlo la nostra lingua?

Paul Valéry racconta che un giorno, camminando, era stato preso da un ritmo, non il mormorio da cui nasce la poesia, qualcosa di più complesso si era radicato nel suo movimento. Un musicista, dice Valéry, avrebbe saputo cosa farne: «Quel giorno si era sprigionata un'intuizione ritmica, la sostanza di un'opera musicale mi era stata liberamente offerta, ma mi mancava l'organizzazione che avrebbe potuto coglierla, fissarla, ridisegnarla».

Non è del tutto simile a quello che succede quando la poesia è ancora un magma indecifrato? Oggi le parole che hanno trovato forma stanno diventando un corpo vivo, non abbiamo più in mano uno strumento che non sappiamo suonare, dobbiamo fare come il musicista che ascolta la nota scritta e la prova finché non aderisce al pensiero. È una questione fisica, di movimento, di durata, di intensità: è il senso del ritmo.

Valéry ce lo mostra nella forma del pendolo che oscilla fra due punti simmetrici: da un lato il suono, gli accenti, il movimento, la voce in atto; dall'altro le immagini, le idee, la memoria, il sentimento e tutto ciò che è significato. «Osservate gli effetti della poesia in voi stessi» dice il poeta. «Noterete che, a ogni verso, il significato che si produce in voi, invece di distruggere la forma musicale che vi è

stata comunicata, la richiede ancora.» Il pendolo che passa dal suono al senso, ci dice Valéry, tende a tornare sempre al punto di partenza, «come se il significato che si presenta alla vostra mente non trovasse altra via d'uscita, altra espressione o altra risposta al di fuori di quella stessa musica che lo ha generato».

Tra la Voce e il Pensiero, come tra presenza e assenza, oscilla il pendolo della poesia. Immaginate un metronomo, uno di quegli ipnotici oggetti che hanno sulla scrivania i musicisti, se chiedete a uno di loro di parlarvi del ritmo chiamerà subito in causa un'altra parola, quella che ai poeti non verrebbe in mente anche se ne scrivono continuamente: «il ritmo è tempo» dice il musicista, per questo il metronomo ticchetta come un orologio, è il pendolo del ritmo, tempo scandito in quattro quarti.

Enea era arrivato al laboratorio grazie a Elisa, che lo aveva conosciuto sull'autobus: lui aveva un sacchetto pieno di libri di poesia, lei non aveva resistito alla tentazione di abbassare gli occhi sui titoli, e così avevano iniziato a parlare. Le prime poesie che Enea mi aveva mandato parevano vere e proprie canzoni, quando le avevo commentate per iscritto lui mi aveva risposto che preferiva parlarne a voce, perché così la poesia gli sembrava svuotata. Credevo fosse la prima resistenza al lavoro sul testo, mi ero chiesta se sarebbe tornato, e non avevo capito quello che voleva dire. Qualche lezione dopo Enea è tornato, è sceso al centro dell'aula e ha letto al microfono per tutti:

La tua vita è un fremito, un gemito flebile
scorre come fiume in piena
come pietra levigata dagli anni
come sasso, come masso

Quando Enea inizia a leggere si alza il vento, il testo è lungo, pieno di cancellature, gira le pagine di un quaderno, segue un ritmo diverso da quello che ha scritto, lo sente a memoria. La poesia è dedicata a sua madre ed è un canto:

La tua vita è un filo, un ricordo fragile
procede come mare in tempesta
donna fatta onda travolgi il mio corpo

Ecco che Dioniso riappare. Per un attimo gli è permesso ogni errore ma, come Elisa sull'autobus, io abbasso d'istinto lo sguardo sulla pagina scritta e nella partitura inizio a cercare la forma che possa restare. Perfino Enea deve imparare a tenere la rotta nel mare. Lui dice che la voce completa il cerchio della parola scritta, la definisce il suo amplificatore. «Cerco un'armonia delle parole, le faccio scivolare dalla bocca secondo una linea musicale.» Capisco all'improvviso quello che voleva dire: non erano i miei commenti a fargli sentire il testo svuotato, ma l'assenza della voce, il suo elemento naturale. Enea sente già la voce nel momento in cui scrive, quando legge la avvolge di nuovo sul testo, ricerca l'equilibrio originale:

Ora basta, alzati. Riempi i polmoni
del soffio di una vita nuova.
Respira il silenzio, la parola
è la pietra che scagli ancor prima di ascoltare.

«L'autentica poesia non è fatta di metri» dice Emerson, «ma di argomenti metrificatori: un pensiero così vivo e appassionato che, come una pianta o un animale, ha un'architettura tutta sua e adorna la natura di una cosa nuova.» Lo sciamano che scatena il tumulto mantiene un centro, la vera essenza dionisiaca è l'equilibrio che Enea cerca tra la scrittura e la voce, il punto limpido che si fa baricentro del ritmo, l'occhio del ciclone. Gli chiedo se si accorge che mentre legge si muove, che gesticola e oscilla come se ballasse. «Non riesco a stare fermo. Mi piace respirare le parole perché devo farle mie. Recitare le parole che ho scritto è come farle accadere.»

Il seme

Che il potente spettacolo continua
e tu puoi contribuire con un verso
WALT WHITMAN

"Abracadabra" è la parola intraducibile che attraversa tutte le lingue del mondo, nel suo misterioso suono le persone hanno sentito una benedizione oppure uno scongiuro, qualcuno crede che in aramaico significhi "io creo mentre parlo".

I poeti latini lo sapevano bene, chiamavano *carmina* le poesie ma anche le formule magiche come abracadabra; loro conoscevano il nesso segreto che le univa: il potere di trasformare. A legare dalle origini poesia e magia è il dono del ritmo, entrambe agiscono su chi le ascolta e su chi le pronuncia, anche senza essere comprese.

Non solo in latino poesia e magia erano strette insieme da una stessa antica parola, era così anche in Grecia, in Egitto, in Cina. La parola è un seme, dice Pavel Florenskij, capace di generare e di disperdersi; il seme è simbolo che si lega al significato e al segno, è come la parola sacra, indivisibile, capace di creare.

Erano fatti di ritmo anche gli oracoli, i canti di guerra e soprattutto le preghiere. La poesia nasce così, come un canto che instancabilmente chiede e si muove, la densità magica della poesia prega, è una parola che è domanda e cresce mentre si ripete.

Questo potere fisico della parola è originario, deve es-

sersi spaventato e poi innamorato il primo uomo che lo ha scoperto; in qualche caverna si sarà incantato ad ascoltare come una ninnananna il suo stesso suono.

«Non c'è dubbio che voci e parole siano formate di sostanze corporee» dice Lucrezio, «infatti possono ferire.» Il canto dell'uomo si è modulato su quello della natura, è il canto sciamanico che fa nascere Dioniso ovunque, ma anche quello che Dante chiama «cosa per legame musaico armonizzata»: una cosa che non si potrebbe tradurre senza romperne l'armonia. Lo ripetono all'infinito i critici e i traduttori, ma solo chi scrive forse sente che questa intraducibilità è elettrica, assomiglia a quella dell'"abracadabra".

Guardate come la pubblicità cerca in tutti i modi lo stesso incanto, eppure i versi di Whitman, citati in esergo a questo capitolo, diventano il migliore degli slogan, loro hanno dentro un irriproducibile potere.

Seamus Heaney, per spiegarlo, chiama a raccolta definizioni esemplari: «il suono del senso» di Robert Frost, l'«immaginazione auditiva» di T.S. Eliot, in cui egli sentiva il ritmo penetrare al di sotto del livello cosciente rinvigorendo ogni parola, e lo «scrivere per l'orecchio» di Yeats. Tutti i grandi scrittori della storia hanno in comune questo essere *prima della storia*, eppure dentro la storia; sono gli anelli della catena di Platone che si magnetizzano uno con l'altro nei secoli, forse perché sono fatti della stessa materia: il magnetismo ritmico del linguaggio e il suo mistero.

«Con la parola che io pronuncio si mette in moto la mia verità concentrata, la forza della mia attenzione accumulata, e si sospinge avanti nello spazio.» Florenskij dice che la parola è «un condensatore della volontà, un condensatore dell'attenzione, un condensatore dell'intera vita dell'anima».

Non sono arrivati a un risultato molto diverso i ricercatori che hanno chiesto a trenta persone di imparare a memoria *Che cosa sono gli anni* di Marianne Moore, poi di scrivere una poesia, infine di risistemare ciò che avevano scritto – tutto questo monitorando le aree cerebrali coinvolte attraverso la risonanza magnetica. La metà delle "cavie" scriveva poe-

sia per passione e aveva perfino pubblicato qualche testo, gli altri non lo avevano mai fatto. Si è scoperto che nel cervello di chi scrive già da un po' e di chi prova per la prima volta succedono quasi le stesse cose; sintetizzando il risultato potremmo dire che i poeti hanno un po' più di controllo nell'ispirazione, ma un po' più di ispirazione nel lavoro sul testo.

La vera scoperta, però, riguarda non le parti del cervello che si attivano, ma quelle che scrivendo si sono disattivate. Sono le stesse notate anni fa da un neuroscienziato dell'Università della California, il professor Lieberman, che aveva chiesto a una trentina di persone di scrivere ciò che sentivano di fronte a immagini angoscianti. Scrivere riduceva l'attività nell'amigdala, la "mandorla" della paura, collegata alla corteccia prefrontale, il regolatore della mente, che è un po' il nostro sistema di allerta. Il professor Lieberman, però, aveva notato che questo funzionava meglio se le poesie erano astratte perché, quanto più le immagini descritte erano realistiche e vivide, quanto più venivano rivissute.

Forse è per questo che anche i poeti-cavia dell'altro esperimento disattivavano il sistema di allerta un po' meno rispetto ai neofiti: con le immagini tenevano viva un po' della loro angoscia, sapevano che per domare il drago a un certo punto bisogna toccarlo.

Alla fine di molti studi il professor Lieberman si era accorto che non solo scrivere diventava un potente regolatore delle emozioni, ma che aiutava, per esempio, una terapia volta ad affrontare una fobia. A chi aveva obiettato dicendo che spesso gli scrittori non sono propriamente sereni, lui aveva risposto: «Chiediti come sarebbero stati se non avessero scritto».

D'altro canto, alla fine della loro analisi, i ricercatori dell'esperimento incentrato su Marianne Moore avevano specificato che restava una variabile: tra quelle trenta persone non c'era un genio. Forse – si erano chiesti – il cervello di Dante o di Shakespeare si sarebbe comportato diversamente? Una risposta che non potevano dare.

Chissà se qualcosa di simile se lo chiedono i creatori di

Little Ice, l'intelligenza artificiale cinese che ha scritto una raccolta di poesie. È un software progettato da Microsoft per studiare i processi del linguaggio e dell'emozione, usa i social network, sa fare conversazione. Nella memoria Little Ice ha anche una biblioteca con tutti i libri di poesia usciti in Cina negli ultimi cent'anni, è in grado di scrivere diecimila poesie in meno di tre ore, e ogni volta che vede un'immagine scrive – inevitabile che prima o poi pubblicasse un libro. Ma, a quanto pare, la sua poesia come il suo nome è un piccolo rompicapo di ghiaccio, tiepida nella migliore delle ipotesi; manca in lui un tassello fondamentale per capire come si muove il linguaggio umano. Il poeta robot non avrà mai la scintilla imprevedibile dell'ispirazione: questo strano magnetismo che è invece dei poeti umani.

L'ingegneria informatica si interessa alla poesia perché ne intuisce l'elemento di mistero. L'arte, infatti, è il limite con cui l'intelligenza artificiale è destinata a scontrarsi, perché ha a che fare con l'imprevedibile dell'anima.

Forse è per lo stesso motivo che anche le neuroscienze, come abbiamo visto, sono attratte dalla poesia: le più recenti scoperte dimostrano che il nostro cervello sembra programmato per risuonare con la metrica, anche senza conoscerla o comprenderla, e reagisce perfino all'errore. La risonanza magnetica ha svelato che, quando ascoltiamo poesie, non sono coinvolte soltanto le aree del cervello legate alla comprensione della prosa, ma anche quelle che riguardano la musica, in particolare quelle che nell'emisfero destro si attivano quando abbiamo un brivido ascoltando una canzone. Un'altra ricerca aveva già rilevato che il brivido della musica è immediato, mentre quello della poesia si prepara, va in crescendo per circa cinque secondi.

Nulla di tutto questo è sorprendente per chi scrive; noi lo avevamo già dimostrato, un passo dopo l'altro, in questo bosco, nella foresta di simboli, tra gli archetipi che arrivano dal tempo dell'abracadabra. La musica di Dioniso e di Orfeo è capace di addolcire le belve, la nostra prende forma come un drago: «Così colui che sente fortemente / si

comporta. L'uccello stesso, / che è cresciuto cantando, tempra / la sua forma e la innalza», ecco i versi di Marianne Moore che le cavie avevano memorizzato.

C'è qualcosa di eterno nel sortilegio umano che al ritmo aggiunge il senso della parola; prima che qualcuno lo studiasse a Harvard, Shakespeare sentiva già che il nostro cuore batte al ritmo del giambo.

Il settimo sì è la forma fissa

Il caleidoscopio si ferma

> Ha un cuore l'universo?
> Insieme al suo è uno il mio tremore.
> Che cosa ho trovato, cosa ho perso?
>
> PIERO BIGONGIARI

Tutti adesso camminano più piano, sanno che siamo quasi fuori dal bosco e intanto diventa giorno. Non ve ne siete accorti, ma siamo già arrivati alle cose che stavamo cercando. Tutti stringono i simboli che dovevano trovare: sono ancora sporchi, ma tenendoli in mano iniziano a risplendere.

La verità ha cambiato molte forme, all'inizio era un'ansia leggera che correva tra i banchi dell'aula magna, una risata che rompe il pensiero. La verità da dire in modo obliquo doveva spingersi nel nostro buio; come avremmo potuto attraversare la notte di un bosco che diventa fondale, palude, cratere se non avessimo avuto accanto questo invisibile animale che in tutti gli elementi si annida?

La poesia ci ha chiesto in pegno sette sì, e abbiamo detto il primo al silenzio, lo spazio cavo di conchiglia della mente, il guscio di tartaruga in cui potesse risuonare. Il secondo sì potevamo dirlo soltanto all'arrivo della parola, all'ispirazione che si fa vento, stampo musicale, dettatura in cui prendiamo nota, significhiamo e ci lasciamo assomigliare. Il terzo sì era accorgersi di non essere soli, guardare il volto nascosto con cui stavamo già parlando. Il quarto sì, come il lavoro del cercatore e dell'orafo, ci chie-

deva di percorrere molte volte la riva, di torcere le parole con il potere delle correnti e del fuoco, come fusione o come erosione, fino a scegliere la parola insostituibile, con il segreto di non perdonarsi. Con la corda della metafora abbiamo iniziato a domare il drago, è così che siamo arrivati al tesoro degli indomabili: il quinto sì è stato toccare il nodo, attraversare lo specchio di un'oscurità in cui nascono i diamanti. Il sesto sì ha dato corpo al respiro della scrittura, la nostra voce interna si è incarnata finalmente nel timbro della nostra fisica e sonora voce, abbiamo sentito il sortilegio del ritmo riportare la poesia alla sua natura magica originale.

Ci manca soltanto un passo, ma è il compito fondamentale: quello in cui la metamorfosi si compie e la cosa che in noi rinasce può restare. Il settimo sì è la forma fissa, è il gioiello che dobbiamo incastonare.

Tutto quello che avete scritto finora è come la perla che splende nel caldo dell'ostrica, come il tesoro sporco di terra che si lucida nel buio chiuso della vostra mano. All'inizio è stato solo un aggettivo d'argento che rimbalza imprevedibile tra quelli consueti, poi l'istinto innato della similitudine ci ha fatto dire "io sono come". Da qui è iniziata l'avventura della nostra voce che chiama l'animale e inizia a riconoscere il suo verso.

Adesso, sicuramente, avrete come Linda e come Ivan molte note sul telefono, o come Elisa e come Enea un piccolo quaderno scritto a mano, pieno di cancellature. In questo spazio hanno parlato il presente e il passato, si sono riannodate le vostre giornate, sono tornate in superficie le immagini nascoste sul fondo inconscio della memoria; qualche volta avete tirato in aria una corda ed essa è tornata piena di qualcosa che sembrava non avere senso, altre volte ne avete raccolto un capo dalla riva del mare e tutta la sabbia si è sollevata consegnandovi una lunga fune. Come uno strano anello, adesso avete al dito il filo di seta della poesia, un filo che ai ragazzi sembrava così fragile e che invece è diventato il rocchetto con cui attraversare l'abis-

so – ora scoprirete come usarlo, vi servirà per cucire la vostra trama. L'inchiostro nero senza nome che si addensava nelle cose non dette ormai ha imparato a uscire, nominando è diventato liquido e preciso come quello delle nostre penne. È tempo che si addensi di nuovo: come alchimisti stiamo arrivando alla fase finale dell'*opus*, trasformiamo la nostra opera. «Questa è l'eterna origine dell'arte» dice Martin Buber, «una forma si presenta all'uomo e vuole diventare opera mediante lui.»

La parola "forma" ha diverse possibili origini, radici che affondano in Occidente e in Oriente: nell'etimologia greca che arriva dal verbo *phorein*, ovvero dall'azione di "portare"qualcosa; e in quella sanscrita che è la stessa della legge naturale e sacra del *dharma*, traducibile come "fondamento delle cose" e, letteralmente, "forma stabile, fissa". L'etimologia occidentale dunque, vede un elemento di movimento e una qualità di armonia esterna, mentre quella orientale riconosce l'elemento stabile di una verità interna.

"Forma" racchiude il significato di verità della sua radice orientale e quello di bellezza della sua radice occidentale, è qualcosa che si porta, ma anche qualcosa a cui aderire. L'etimologia ci dice quello che nel lavoro della poesia avevamo già intuito: la forma è abito e anima, apparenza e sostanza.

La forma che dobbiamo cercare adesso è quella che più assomiglia alla doppia etimologia di questa parola: forma che fissa, che ferma, che contiene e trattiene la parola, ma anche forma capace di portarla. La parola deve diventare oggetto, avverarsi in qualcosa di materiale, come è accaduto con il corpo attraverso la voce.

Il passo indispensabile ora è sedervi di fronte a una tastiera e trascrivere parola per parola tutti i testi che finora avete scritto. Anche questa volta farete resistenza, e la resistenza prenderà la maschera insidiosa della pigrizia, degli impegni, dell'eterno rimandare. Ma questo compito non è solo noiosa procedura manuale, iniziate e subito ve ne accorgerete: questo è l'ultimo ritorno, l'ultimo cambiamento,

è una trasformazione che affonda nella vostra vita, quella che a Dante fa dire «Incipit vita nova».

Abbiamo imparato, lavorando sul testo, a non perdonarci; anche questa volta dovrete resistere alla tentazione di nascondervi in qualche giocoso corsivo e attenervi a una regola monastica dell'attenzione. Il testo dovrà essere trascritto in un semplice font tipografico: Times New Roman, corpo 12, giustificato a sinistra. Sembra banale ma non lo è, chiunque potrebbe cadere nel tranello di un immaginario poetico fatto di riccioli e stranezze, proprio come eravamo tentati dalle parole argentate che brillavano fasulle – anche questo sarebbe un nascondiglio, ma qui nessuno vuole più nascondersi. Siamo nello spazio in cui tutti camminano in silenzio, ci serve una misura, una lente adatta a questo tempo della concentrazione; la più limpida è quella che ci permetterà di vedere.

Disponete un solo testo per ogni pagina, in un unico file. Mentre trascrivete, la parola si modifica di nuovo, qualche scelta torna all'origine, qualche parola si trasforma, finalmente potete guardare la vera forma della vostra poesia: i suoi contorni non sono più distorti dalla calligrafia o dallo schermo di uno smartphone, ora potete guardare il ricamo del ritmo e ascoltarlo di nuovo. Fatelo risuonare ancora come una preghiera a mezza voce di fronte allo schermo, controllate che il ritmo assomigli al suo aspetto, che il respiro coincida davvero con il bianco dell'a capo, mettete di nuovo alla prova la musica e il senso: non dovranno prevaricarsi, ma mettersi in valore a vicenda, senso e ritmo nella forma scritta dovranno agire in equilibrio. L'a capo può essere il rapido prendere fiato che ci porta come un salto sul verso seguente, oppure può essere la pausa che spezza, il respiro che mette un'attesa. Sappiate decidere ciò che è necessario, se risponde al vostro canto, se compromette troppo la comprensione. Si chiama *enjambement*, ma non è un inciampo, è un'arte della partitura.

Guardate il disegno della vostra poesia: ora scoprirete se il passo del vostro verso è lungo o breve, vedrete la forma

come portamento, come andatura. Forse la vostra musica si compone armonica e simmetrica come una geometria perfetta, le vostre poesie potrebbero assomigliare a piccoli rettangoli, potreste scoprire la disarmonia di un verso troppo lungo e scegliere di renderlo più musicale, oppure no, se credete che sia necessario porre l'attenzione su qualcosa che esce dalla norma.

Se avete il vizio di frantumare le parole, scoprirete che isolarle su piccoli versi spesso non aggiunge attenzione, ma distrae. Provate a unire i versi troppo brevi, a sentire la musica che riunisce di nuovo endecasillabi e settenari.

Questo è il momento in cui la vostra poesia si ricompone come un caleidoscopio che improvvisamente si ferma, ritrova il suo disegno perfetto. Non abbiate paura di lasciarvi incantare, di spostare i frammenti di vetro fino alla perfezione; vi avevo avvertito che non sarebbe stata soltanto una trascrizione. Ora vedete il bianco della pagina che diventa significante, potreste sentire il bisogno di una pausa più lunga, di un respiro vuoto che separi una strofa, lasciate pure un'interlinea vuota se è parte della vostra partitura. Il verso libero è come il libero arbitrio: ci ha regalato la libertà di scegliere e la responsabilità di farlo bene.

Le poesie scritte su un telefono hanno la leopardiana lettera maiuscola all'inizio di ogni verso, quando trascriverete sceglierete di cambiare quello che oggi è solo un tic tecnologico; nell'epoca in cui la punteggiatura diventa puro simbolo, voi che avete riscoperto la verità dei simboli sceglierete la vostra punteggiatura. Potreste essere essenziali e ritmare soltanto con il punto, oppure scegliere il modo in cui usare le virgole, il punto e virgola, i due punti. In poesia la punteggiatura non ha valore simbolico o grammaticale, ma principalmente musicale: una virgola all'interno del verso crea una sosta un po' più breve di un a capo, a fine verso invece aumenta la pausa di respiro che nell'a capo è già intrinseca. Dovrete ascoltare anche la virgola, chiedervi se è necessaria; un punto e virgola sarà una pausa ancora più lunga, i due punti un'apertura a una sentenza o a un

parlato, un punto una chiusura solenne di tono. Con moderazione, i puntini di sospensione lasceranno in sospeso, e così il punto interrogativo servirà alle domande. Ma fate attenzione al punto esclamativo, perché l'entusiasmo che mette nelle nostre conversazioni in poesia dovete crearlo senza il suo aiuto. Potrete scegliere se usare virgolette e corsivi, perfino le parentesi sono ammesse, ma ogni scelta dovrà essere davvero una scelta, una scelta amata, attenzione a non farne mai un vizio.

Una volta finito, tirate un sospiro e stampate. L'opera inizia nel profondo del mare, ma l'ostrica deve essere pescata, aperta, e la perla estratta. Così il corallo è come sangue vivo che diventa solido portafortuna solo all'aria, e i diamanti devono essere tagliati per brillare. Il drago ci ha portato fino all'oggetto prezioso, ma adesso sta a noi farne un gioiello, abbiamo appena iniziato.

Il disegno

> Il ragno come artista
> non fu mai ingaggiato –
> [...]
> O trascurato figlio del genio
> eccoti la mia mano.
>
> EMILY DICKINSON

Stavamo nell'angolo della sala TV, ci piacevano quelle sedie contro il muro, nascoste a chi passava per il corridoio del reparto. Io e Linda, nelle sue ultime sere in ospedale, mettevamo in ordine il manoscritto. Qualche mese prima lei non aveva portato a termine il compito del laboratorio, non aveva mai stampato la sua plaquette e la forma era rimasta in sospeso. Non era tipo da mettersi a giocare con la carta, o forse il suo buio non era ancora pronto a diventare una forma lieve.

Ero stata io a creare il file, le avevo portato le poesie che aveva sul telefono stampate in fogli sparsi, ma adesso spettava solo a lei questo lavoro. Aveva in mano tredici fogli e, con la strana sicurezza che improvvisamente ci trasforma in autori, faceva ciò che ora dovrete fare voi.

«Il poeta volge il mondo in cristallo, ci mostra ogni cosa nella giusta serie e processione – proprio perché sta un passo più vicino alle cose» ci dice Emerson, «egli vede il fluire e la metamorfosi.»

Su quei fogli Linda fissava per sempre il testo, nel guar-

darli finalmente diventati pagina attraversava per l'ultima volta le sue poesie, spostava ancora un punto, eliminava un verso. Ma soprattutto ora poteva vederli dall'alto tutti insieme, disporli uno accanto all'altro come un grande mosaico sul tavolo; questo è il momento in cui abbiamo il potere di chi fa un passo indietro e vede completo il disegno.

La sua poesia per un attimo le mostra intero il corpo del drago, è lui che sceglie di farsi vedere, è il momento in cui diventa il suo animale: lo ha domato. Linda dispone l'ordine delle poesie, le sfoglia ancora, ne sposta ancora una, decide quale sarà il primo e quale sarà l'ultimo testo.

Come il ritmo di ogni verso è fatto di tempo, così l'ordine che mette un testo accanto all'altro e segna l'aprirsi e chiudersi delle sezioni di un libro è anch'esso un ritmo: il suo tempo è più dilatato, non possiamo ascoltarlo con la voce che scandisce, ma è un ritmo di giorni e di notti, di stagioni e di anni in cui la nostra poesia ha preso forma strato dopo strato, ritorno dopo ritorno, tra l'erosione del vento e dell'acqua con la sua natura misteriosa di pietra e di stella – la poesia ha tempi geologici come il primo sasso trovato sulla riva.

Ora immaginate quegli antichi disegni in cui un motivo si ripete in piccolo e in grande: è l'arte del ricamo ed è l'architettura che fa coincidere particolare e universale, come accade anche in natura in certe strutture perfette. L'opera non è soltanto un accumulo casuale: è un fossile e una divinazione che finalmente possiamo interpretare, è una biologia perfetta generata dal tempo e dalla vostra vita, dal nodo che ora potete ammirare trasformato.

La corrente in cui è nata la parola, il ritmo che ha segnato il respiro di un verso, il ritmo che apre e chiude il lavoro su un testo ora fissano l'inizio e la fine della vostra silloge, grande o piccola che sia. Nella vostra scrittura ci sono stati silenzi di conchiglia e silenzi di pietra che devono essere ascoltati di nuovo. Saranno loro a dettare il ritmo bianco dell'opera: come in ogni diario che si rispetti ci sono atti che si aprono e si chiudono, fasi in cui la scrittura sparisce

nel bosco per troppa o per poca vita, necessari ritorni alla pagina quando accade qualcosa di nuovo. I periodi in cui la poesia taceva, quelle fasi un po' dolorose o soltanto silenti in cui temevate di aver smesso di scrivere, adesso svelano il proprio senso: ci indicano gli stacchi, le sezioni in cui dividere l'opera.

Come si fa a comporre un libro? Ascoltandone il battito, il passo, il respiro allargato negli anni, conoscendo il ritmo vitale della propria scrittura, ma disposti al suo mutamento, alla perdita e al ricrearsi di ogni equilibrio, all'inaspettata variazione. Ci credereste? La parola "ordine" ha dentro questa radice di movimento, la natura delle cose che iniziano, e insieme la loro andatura. L'ordine non deve essere per forza cronologico: una poesia messa all'inizio di una sezione potrebbe avere la stessa funzione di un flashback, oppure aprire una più ampia interpretazione. Sedetevi dove volete, disponete i vostri fogli uno accanto all'altro, spostateli seguendo l'istinto come fanno i bambini che giocano con le forme. Poi affiancate i fogli due a due voltando le pagine come fossero già quelle di un libro: guardate la forma che si fissa immaginando fin da ora come i testi finirebbero abbinati, la pagina di sinistra in cui il respiro si apre e quella di destra in cui l'occhio si ferma. Sappiate che è quasi sempre a destra che inizia una sezione, perciò scegliete con cura il testo che sta da solo sulla pagina, senza nulla accanto.

Immaginate le vostre poesie che si separano e si scelgono disponendosi, come piante, gruppi di stelle, banchi di pesci, stormi che hanno diverse tattiche di volo, cose sugli scaffali, stanze di una casa. E non abbiate paura di scegliere, di lasciare che cadano quelle che non trovano più posto nel disegno finale, vedrete come, rinunciando a qualcuna, spesso tutte le altre trovano l'equilibrio che sembrava incastrato. Trovate la vostra metafora e la vostra strategia per riunirle, in sezioni se sono molte, in un unico arabesco perfetto se sono poche. Seguite quella legge di natura che nell'ordine accende la radice orientale della forma, fa coincidere il cosmo e la vostra verità.

Tutti gli scrittori imparano che l'opera detta le regole, segue un istinto, ma ha un destino. Spesso crediamo che sia finita e invece lei non trova forma, come un animale che non si posa e non si lascia prendere vuole dirci che abbiamo ancora qualcosa da dire, che la sua figura non è compiuta. L'opera decide da sola il proprio finale, la nostra arte è saperla seguire, domare un drago significa anche lasciare che ci porti.

Ci sono molti stadi intermedi e molti tentativi nell'alchimia che cerca l'oro dell'opera, per questo continuando a scrivere potete già iniziare a fare l'ultimo passo: prendere confidenza con la forma che si fissa anche un poco alla volta. Ogni silloge che mettete insieme deve chiudere una fase della vostra vita e aspirare alla perfezione di un piccolo libro, sarà la parte di un grande affresco. Guardate il miracolo del disegno negli autori che leggete e amate, che sia un canzoniere che si rigenera o un sistema di evoluzioni e incastri, ogni loro libro contribuisce a formare un unico meccanismo.

Ma procediamo un passo alla volta: mentre date un ordine la forma già vi chiede un nome. Dare un titolo è come battezzare qualcuno, segnare un'identità. Ci sono madri che non scelgono il nome prima di aver visto il bambino, altre che fin dall'infanzia conoscevano i nomi dei propri figli. Lo stesso accade nell'opera: il titolo può nascere ancora prima di lei, come un seme profetico da cui germoglierà nel tempo; oppure può emergere con l'opera finita, posandosi sul frontespizio soltanto quando il manoscritto si chiude.

Non è necessario, invece, dare titoli alle singole poesie; anzi, vanno dati solo quando sono davvero indispensabili, quando sono essi stessi una parte fondamentale del senso, magari una sorpresa. Mai dare un titolo che riassuma ciò che una poesia già dice o ciò che dovrebbe farci sentire, meglio concentrarsi sul titolo dell'intera silloge, quello che tiene insieme i testi e all'istante li deve evocare.

Ogni sezione – se ce ne sono – dovrà avere un titolo soltanto se è necessario, mai per forzatura, perché nulla vi vie-

ta di dividerle con semplici numeri romani al centro di una pagina bianca. Ormai sapete che cosa vi chiedo: prendete ogni singola decisione con istinto e con rigore.

«Quale titolo darebbe a questo sogno?» chiede lo psicanalista al paziente che si è perso nel narrare. La risposta data d'istinto ha a che fare con la poesia: è improvvisa concentrazione di simbolo e di senso. Il titolo svela il nodo del sogno.

Spesso l'indecisione nel titolo è un segnale che l'opera non si è ancora fermata, qualche volta lo troviamo già nascosto in una poesia, forse neppure la più significativa; ci sono poesie che nascono per consegnarci tra le mani il titolo del libro, non sono necessariamente le più importanti, ma sono quelle in cui si è appostato.

Il mio primo libro aveva un titolo strano, era arrivato alla fine come una presenza che non appariva nelle poesie, voleva stare proprio nel titolo. Tutti mi suggerivano di cambiarlo, ma avevo riconosciuto l'imperativo dell'opera e quel titolo mi ha portato fortuna. Il titolo del mio secondo libro invece è arrivato improvviso come l'aria e si è posato anche in una poesia. Da subito è stato il titolo dell'intero libro, un libro che dovevo ancora scrivere e che ha preso forma in tredici anni – quel titolo non è mai cambiato.

Sofia aveva scelto con fermezza il nome del suo primo libro, ne conosceva tutte le logiche. Ivonne, invece, era una corrente che non riusciva a fermarsi, cambiava continuamente e, quando ormai doveva andare in stampa, l'editore lo ha deciso per lei. Chissà quale sarà il titolo del primo libro di Linda? Per quel piccolo manoscritto assemblato in ospedale lo avevamo scelto insieme: *Il primo perdono*. Era nella poesia che aveva messo in apertura; avevo pensato che fosse esattamente ciò che stava facendo: iniziava a perdonare la sua infanzia.

Nel reparto di Disturbi alimentari, alla fine del laboratorio le bambine vogliono fare un libro con tutte le poesie che hanno scritto. Torneranno a casa, ma lui dovrà restare lì, come una mappa per quelle che arriveranno, un segno del nostro esserci stati. Loro che abitano il limite riconoscono

già il vero senso dell'opera. Organizziamo le sezioni e dobbiamo trovare un titolo; *L'animale dall'altra parte* dice all'improvviso una di loro. Pensano al gioco da cui tutto era iniziato, ma forse stanno parlando di un altro animale. L'animale dall'altra parte adesso non fa più paura, le bambine aprono la gabbia, lo lasciano entrare, lo sanno domare.

Incastonare il gioiello

> le venature dei fogli di carta
> l'erba che si muove
> i colori delle pietre
> i ciottoli sul letto del ruscello
> la tovaglia bianca all'aria aperta
>
> PETER HANDKE

Siete di fronte al passo finale, l'ultimo compito sarà l'alchimia che trasforma il piombo in oro e mette al centro la cosa più preziosa che avete: la perla, il diamante, il corallo della vostra poesia ora dovranno essere incastonati. Abbiamo scoperto la radice orientale della forma, una verità che mette ordine e risponde al suo ritmo e alla propria natura. Adesso scopriremo il tratto occidentale della sua bellezza: una materia capace di portare la sostanza come merita.

«Facciamo un libro!» dicevano i ragazzi in quel primo laboratorio; questa domanda che fiorisce dovunque, nelle aule, nei reparti d'ospedale, nella stanza di chi sta leggendo, risponde a qualcosa di più profondo della vanità. È un istinto delle cose che esistono e che hanno la pretesa di restare, è il duro desiderio di durare che l'arte mette come una spina nella rosa delle cose appena nate. Questo segnale all'uscita del bosco deve essere ascoltato e seguito nel modo giusto, ciò che era indicibile ora vuole una forma da toccare, che possa rimanere nella vostra vita come una sentinella o un testimone, magari superarvi come un'eredità

da consegnare. Questo è ciò che cercava il bambino incantato dal ghiaccio nel palazzo della Regina della Neve: l'eternità dell'opera che non si scioglie. Dal bosco usciremo con addosso il nostro nodo trasformato in un amuleto, potrete portarlo nascosto o lasciarlo ammirare; in ogni caso godrete del suo bene, tornerete molte volte a guardarlo, e non ve ne pentirete, se in questa ultima discesa saprete resistere alla tentazione di correre.

Scrivere seriamente e formare un libro non significa necessariamente diventare poeti e pubblicare. Fate attenzione ad ascoltare il verso del drago e non il richiamo delle sirene: quello che stiamo facendo è un incantesimo privato, ma ha dentro un valore universale.

Ogni gioiello che si rispetti può essere semplice o complicato, la montatura è questione di attitudine, di carattere, di stile. Partiamo dalla più lineare: aprite di nuovo il vostro file e date ai testi l'ordine che avete trovato, apportate le ultime modifiche che di sicuro come Linda avrete fatto a mano sui fogli stampati, poi aggiungete finalmente il frontespizio: i caratteri più grandi, maiuscoli se preferite, il bianco della pagina che racchiude il vostro nome, al centro il titolo che avete scelto.

Se volete potete farvi accompagnare dalla voce di qualcuno, proprio come ho fatto io in questi capitoli, con un coro di versi appesi come acchiappa-spiriti sulle porte. Potrete mettere qualche verso amato in esergo, all'inizio della silloge; se il vostro manoscritto è più ampio, invece, uno all'inizio di ogni sezione. Scegliete con cura queste vostre guide, saranno come piccole lanterne: sono la compagnia in cui volete stare. Ricordate che dovranno essere soltanto pochissimi versi, incisi come una chiave capace di aprire la porta. Cercate di non essere prevedibili, anche nell'autore più noto indicate il sentiero che voi avete saputo trovare.

Se avete raggruppato e scelto le vostre poesie, adesso potreste avere tra le mani una silloge composta da una decina di testi, oppure una piccola raccolta, che potrà già dividersi in sezioni. Guardando il manoscritto che si fissa, contando

i testi che compongono ogni sezione, qualcuno si scoprirà addosso strani equilibri, forse semplici misure di un ritmo dell'ispirazione: potreste ritrovarvi ad avere manoscritti sempre pari o sempre dispari, perfino qualche numero che ricorre; la poesia è un organismo e come tale ha i suoi valori regolari. Seguite liberi ogni ossessione, scoprite la regola con cui misurare l'opera che prende forma.

Controllate un'ultima volta con la febbre millimetrica che mette ogni testo alla stessa altezza, e se tutto è in armonia stampate. Linda accarezzava la carta liscia delle sue cinque copie fermate soltanto da una graffetta. Era la forma più semplice, ma era già la forma bella capace di portare. Uscendo dall'ospedale aveva scelto a chi lasciarne una.

Nel toccare questi fogli sentirete la strana felicità dell'amuleto, anche questo è un entusiasmo. Ma noi vogliamo spingerci oltre, facciamo un libro, forgiamo ancora il gioiello.

Un tempo lo avreste visto davvero il piombo che diventa oro, il tipografo avrebbe aperto i cassetti per farvi scegliere la forma dei caratteri, ogni cassetto un alfabeto che pesa trenta chili. La parola ha un peso di pieni e di vuoti e si incide nella nostra vita come quei caratteri marchiano la carta. L'impressione è profondità, creata dalla luce e dall'inchiostro nero.

«Un gioco di contraddizioni: lavorare con le mani sporche per ottenere un foglio limpido», Giovanni Turria dà una definizione perfetta di ciò che abbiamo fatto scrivendo, ma lui sta parlando della stampa. È l'inventore delle Monodose che brillavano tra le mani delle bambine; nella tipografia sente la lotta del bianco contro il nero, l'alternanza che crea il ritmo e l'immagine. Quando gli chiedo che cos'è la forma lui non pensa a una definizione, mi dice che è un telaio di ferro che durante la stampa tiene ferme le lettere composte in parole: rinchiuse nella forma, non si spostano e i bianchi tipografici tra una lettera e l'altra sono piccole distanze necessarie, nodi che non ricevono inchiostro ma tengono tutto saldo. Allora è vero che la forma è una gab-

bia in cui poter guardare l'animale; noi lo avevamo già capito, ma questa è la materia che rivela fino in fondo la nostra verità. «La vera tipografia è invisibile» dice Turria; ha lo stesso potere del drago.

Provate a farlo da soli, avete una piccola tipografia sulla scrivania di casa, la forma del nostro gioiello sarà un libro fatto a mano o una plaquette. Per costruire da soli il vostro libro dovrete creare un altro file. Impaginate un A4 orizzontale con due pagine affiancate, i testi non troppo in alto, giustificati a sinistra, ma con un bel margine. Ora potete scegliere il font, e sono certa che saprete rispettare la regola di armonia che ci è stata data: niente caratteri strani, solo l'invisibile e perfetta bellezza della tipografia. Fate attenzione che non si perda neppure un a capo, se necessario rimpicciolite un poco il corpo e non lasciate una spaziatura troppo ampia tra un verso e l'altro.

Se avete scelto delle citazioni, saranno giustificate a destra, in corsivo e con un corpo più piccolo. La pagina che apre la sezione in genere è sempre a destra, seguita da una pagina bianca; per essere sicuri di quello che fate, sfogliate qualche libro di poesia e fate attenzione al dettaglio. Infine stampate. Piegate ogni foglio al centro con i testi verso l'esterno, potete farlo passando sulla piega il manico di una forchetta, domerete anche il verso della carta, poi disponete i fogli uno sull'altro nel giusto ordine, con la piega sempre a destra.

Come sarà la vostra copertina? Un cartoncino della stessa misura, stampato, scritto a mano, dipinto – cercate la soluzione che preferite. Ora vi servono solo una puntina da disegno bella appuntita, un grosso ago e un filo: siete pronti per la vostra prima rilegatura giapponese. La matita che segna i punti esatti, la puntina che buca piccoli gruppi di fogli, e l'ago che inizia a cucire passando sul dorso e a lato del dorso, sopra e sotto con il filo che alla fine si lega in un nodo.

Guardate un tutorial, basterà vederlo una volta, l'istinto vi guiderà e scoprirete l'ultimo dei silenzi: la quiete del-

la forma che spegne per un attimo il pensiero. Farlo è facile, tutto diventa gesto, concentrazione lieve. Strato dopo strato, con il filo di seta della poesia, vi siete trovati davvero tra le mani un libro, antico come quelli che i monaci costruivano a mano anche prima che la stampa esistesse.

Bastano anche solo due testi per creare una plaquette, è la forma più leggera e preziosa che la poesia possa trovare. Per il saggio finale del laboratorio ognuno costruisce la sua. Piccole, grandi, fatte di molte pagine o soltanto di due fogli, cucite con fili, nastri, spaghi, oppure piegate senza neanche la puntina di una cucitrice. Carte povere o pregiate, fogli di quaderno, cartoncini, fotocopie nere che macchiano le dita. Copertine a tinta unita, disegni, collage, anche fatti a mano su ogni singolo pezzo. Ho visto fare scelte di ogni tipo, questo è lo spazio in cui sorprendere: il bosco adesso è pieno di gente che gioca. La plaquette non è definitiva come un libro, resterà come un momento preciso: pochi testi e qualcosa che ci assomiglia. Prima di impaginare fate un progetto: piegate dei fogli comuni e disegnate a mano la pagina annotando il testo che dovrà contenere, considerate anche le pagine che volete lasciare bianche. Aprendo questi fogli troverete lo schema giusto per la vostra impaginazione, infine stampate fronte-retro.

La verità che vuole essere detta nel modo più perfetto, in modo altrettanto perfetto merita di essere portata: toccatela, adesso è una cosa amata.

Il diadema

> sumptam de fronte coronam
> inmisit caelo: tenues volat illa per auras
> dumque volat, gemmae nitidos vertuntur in ignes
>
> OVIDIO

«Vola nell'aria e mentre vola le gemme diventano limpidi fuochi»: è l'attimo in cui il diadema di Arianna si trasforma nella Corona Boreale. È stata una metamorfosi, tutto ciò che abbiamo trasformato ci apparterrà per sempre, ancora di più perché ci apparteneva fin dall'inizio.

Erano entrati nel bosco con una tavoletta di legno legata da un elastico intorno alla testa, non conoscevano il gioco, ma la verità che volevano svelare la portavano in fronte come un codice indecifrato. Adesso è diventata una forma viva e perfetta, le immagini arrivate dal fondo si sono disposte come pietre di un diadema, legate con il filo di seta del ritmo, l'inchiostro nero che si annodava dentro è diventato l'oro di questa corona. «Finché sei poeta non ti attende rovina» dice Marina Cvetaeva, «perché tutto ti trasforma nell'elemento degli elementi: la parola.»

Il peso di questo diadema è bello sentirlo in fronte, è quello dell'opera che, da ora, sempre si compie e mai si conclude: la porterete nella vostra vita come una responsabilità che splende. Un dolore trasformato in bellezza è la strana fierezza che adesso sentiamo alleata. Ciò che aveva fatto il

nido nella nostra tasca e nell'angolo nascosto della memoria è diventato la cosa alata che ci alza lo sguardo.

La natura di belva della poesia ci ha insegnato che il dolore si trasforma guardandolo, che la paura è solo l'ombra che non possiamo fissare negli occhi, che la sua stessa ferocia diventa indomabile bene.

D'ora in poi, quando sentirete che qualcosa stringe come un nodo, fate di nuovo ogni passo nel labirinto del bosco, dite "sì" e, se vi perdete, ricominciate il metodo da capo. Il laboratorio è quasi un incanto che può essere riconvocato, scrivere sarà l'amuleto ma anche l'arma che vi è stata data.

Maria Luisa Spaziani sentiva che la sua poesia era un continuo trasmigrare da un regno all'altro, una radice che succhiava qualcosa dal fondo della terra e lo trasformava. Per spiegarlo citava un verso di Montale: «Svanire è dunque la ventura delle venture».

È un enigma pensare che nella nuova forma ci sia anche questo ineffabile segno, eppure mentre scrivono i ragazzi si sentono liberare, l'avventura delle avventure è quel diadema che vola nell'aria, si incendia, diventa costellazione, svanisce un attimo per riapparire sempre. Il drago domato è questo volo: una parola che alla fine vuole essere consegnata.

Lo sanno i ragazzi che adesso escono dal bosco. Abbiamo corso fianco a fianco, qualcuno lo abbiamo seguito come una luce veloce, altri li abbiamo guardati solo un attimo nel buio. Eccoli, arrivano tutti al sole, sono i ragazzi portati da un drago. Mentre altri, dove è notte, stanno entrando.

Bibliografia e fonti

Saggi e prosa

AA.VV., *Il libro dei simboli. Riflessioni sulle immagini archetipiche*, Taschen, Colonia 2011.

Achmatova, Anna, *Io sono la vostra voce*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1990.

Andersen, Hans Christian, *Fiabe e storie*, Donzelli, Roma 2014.

Anedda, Antonella, *La luce delle cose*, Feltrinelli, Milano 2000.

Apuleio, *La favola di Amore e Psiche*, BUR, Milano 2012.

Barrie, James Matthew, *Le avventure di Peter Pan*, Newton Compton Editori, Roma 2008

Campo, Cristina, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987.

Casadei, Alberto, *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Il Saggiatore, Milano 2018.

Cassirer, Ernst, *Linguaggio e mito. Contributo al problema dei nomi degli dei*, SE, Milano 2006.

Carroll, Lewis, *Alice nel paese delle meraviglie – Attraverso lo specchio*, Garzanti, Milano 2014.

Chevalier, Jean – Gheerbrant, Alain, *Dizionario dei simboli*, BUR, Milano 2016.

Copioli, Rosita, *Il nostro sistema solare*, Medusa, Milano 2013.

Cvetaeva, Marina, *Il poeta e il tempo*, Adelphi, Milano 1984.

—, Rilke, Rainer Maria, *Lettere*, SE, Milano 2015.

De Angelis, Milo, *Colloqui sulla poesia*, La Vita Felice, Milano 2008.

Donzelli, Elisa, *Giorgio Caproni e gli altri. Temi, percorsi incontri nella poesia europea del Novecento*, Marsilio, Venezia 2016.

Emerson, Ralph Waldo, *Pensa chi sei*, Donzelli, Roma 2009.

—, *Essere poeta*, Moretti & Vitali, Bergamo 2007.

Euripide, *Le Baccanti*, BUR, Milano 2004.

Florenskij, Pavel, *Il valore magico della parola*, Medusa, Milano 2003.

Galaverni, Roberto, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Fazi, Roma 2002.

—, *Il poeta è un cavaliere Jedi. Una difesa della poesia*, Fazi, Roma 2006.

Heaney, Seamus, *Sia dato credito alla poesia*, Archinto, Milano 1997.

—, *Il governo della lingua. Prose scelte 1978-1987*, a cura di Massimo Bacigalupo, Fazi Editore, Roma 1998.

Hillman, James, *Psicologia alchemica*, Adelphi, Milano 2013.

Keats, John, *Lettere sulla poesia*, Feltrinelli, Milano 1984.

Loi, Franco, *Il silenzio*, Mimesis, Milano 2012.

Lucrezio, *De rerum natura*, UTET, Torino 1997.

Mussapi, Roberto, *Orfeo. La nascita della poesia*, Corriere della Sera – RCS, Milano 2018

—, *Dioniso. L'esaltazione dello spirito*, Corriere della Sera – RCS, Milano 2018

—, *Volare*, Feltrinelli, Milano 2008.

Neher, André, *L'esilio della parola. Dal silenzio biblico al silenzio di Auschwitz*, Marietti, Genova 1997.

Ortega Y Gasset, José, *La scelta in amore*, ES, Milano 2006.

Pastoreau, Michel, *Bestiari del Medioevo*, Einaudi, Torino 2012.

Pavese, Cesare, *Il mestiere di vivere*, Einaudi, Torino 1968.

—, *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino 1968.

Plath, Sylvia, *Diari*, Adelphi, Milano 1998.

Raimondi, Ezio, *Le metamorfosi della parola. Da Dante a Montale*, Bruno Mondadori, Milano 2004.

Ricoeur, Paul, *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, Editoriale Jaca Book, Milano 1981.

Rilke, Rainer Maria, *Testamento*, Tea, Milano 2002.

Rimbaud, Arthur, *Lettere del veggente*, Einaudi, Torino 2011.

Riccardi, Antonio, *Cosmo più servizi. Divagazioni su artisti, diorami, cimiteri e vecchie zie rimaste signorine*, Sellerio, Palermo 2014.

Rondoni, Davide, *L'amore non è giusto*, Carta Canta, Forlì 2013.

—, *L'allodola e il fuoco*, La nave di Teseo, Milano 2017.

Seppilli, Anita, *Poesia e magia*, Sellerio, Palermo 2011.

Sereni, Vittorio, *La tentazione della prosa*, Mondadori, Milano 1998.

Spaziani, Maria Luisa, in *La biblioteca delle voci. Interviste a 25 poeti italiani*, a cura di Luigi Cannillo e Gabriela Fantato, Joker, Novi Ligure 2006.

Jean Starobinski, *L'inchiostro della malinconia*, Einaudi, Torino 2014.

Steiner, George, *Vere presenze*, Garzanti, Milano 1998.

Turria, Giovanni, in *Guida per bibliofili affamati*, a cura di Barbara Sghiavetta e Maria Gioia Tavoni, Pendragon, Bologna 2014.
Ungaretti, Giuseppe, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Mondadori, Milano 1974.
Valéry, Paul, *Opere scelte*, Mondadori, Milano 2014.
Vassalli, Sebastiano, *Amore lontano. Il romanzo della parola attraverso i secoli*, Einaudi, Torino 2005.
Woolf, Virginia, *Lettere a un giovane poeta*, Lindau, Torino 2017.
Zambrano, Maria, *Chiari del bosco*, SE, Milano 2016.
Zolla, Elémire, *Le meraviglie della natura. Introduzione all'alchimia*, Marsilio, Venezia 1991.
—, *Archetipi. Aure. Verità segrete. Dioniso. Errante. Tutto ciò che conosciamo ignorandolo*, Marsilio, Venezia 2016.

Fonti dei versi citati

Achmatova, Anna, *Né mistero né dolore*, in *La corsa del tempo*, a cura di Michele Colucci, Einaudi, Torino 1992.
Adonis, *Pietra*, in *I canti di Mihyar il damasceno*, Mondadori, Milano 2017.
Alighieri, Dante, *Purgatorio*, XXIV, in *La Divina Commedia*, BUR, Milano 2014.
Auden, Wystan Hugh, *Prospero ad Ariele*, in *Il mare e lo specchio. Commentario a "La tempesta" di Shakespeare*, a cura di Aurora Ciliberti, SE, Milano 2001.
Bachmann, Ingeborg, *Ritorno a casa*, in *Invocazione all'orsa maggiore*, a cura di Luigi Reitani, SE, Milano 2002.
Bandini, Fernando, *Fossero i miei versi*, in *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 2018.
Barrett Browning, Elizabeth, *Come ti amo io, lascia che conti*, trad. di Isabella Leardini.
Baudelaire, Charles, *Correspondances*, trad. di Giovanni Raboni, in *Opere*, Mondadori, Milano 1996.
Bigongiari, Piero, *L'universo ha un cuore*, in *Il silenzio del poema*, Marietti Genova-Milano 2003.
Bishop, Elizabeth, *Invito a Miss Marianne Moore*, in *Miracolo a colazione*, trad. di Damiano Abeni, Riccardo Duranti e Ottavio Fatica, Adelphi, Milano 2005.
Bonnefoy, Yves, *Nell'insidia della soglia*, in *Nell'insidia della soglia*, trad. di Diana Grange Fiori, Einaudi, Torino 1990.

Caproni, Giorgio, *Per le spicce* e *La preda*, in *L'opera in versi*, Mondadori, Milano 1998.
Cavalli, Patrizia, *La Guardiana*, in *La Guardiana*, Nottetempo, Roma 2005.
Celan, Paul, *Anche noi vogliamo essere*, in *Conseguito silenzio*, trad. di Michele Ranchetti e Jutta Leskien, Einaudi, Torino 1998.
Char, René, in *Fogli di Ipnos*, trad. di Vittorio Sereni, Einaudi, Torino 1968.
—, in *Poesia e prosa*, Feltrinelli, Milano, 1962. Ora in id., *Poesie*, trad. e pref. di Giorgio Caproni, a cura di Elisa Donzelli, Einaudi, Torino 2018.
Copioli, Rosita, *Come il postino più fedele*, in *Il postino fedele*, Mondadori, Milano 2008.
Cvetaeva, Marina, *Se un anima è nata con le ali*, *Versi per Blok*, *Ecco ancora una finestra*, dal ciclo *Insonnia*, in *Poesie*, trad. di Pietro A. Zveteremich, Feltrinelli, Milano 1992.
De Angelis, Milo, *Donatella*, in *Biografia sommaria*, Mondadori, Milano 1998.
Dickinson, Emily, *1129*, *754*, trad. di Mario Luzi per *754*, in *Tutte le poesie*, a cura di Marisa Bulgheroni, Mondadori, Milano 1997.
—, *Vi è una solitudine dello spazio (1695)*, in *51 poesie*, «I Miti poesia» Mondadori, Milano 1996.
—, *Il ragno come artista (1275)*, in *48 poesie*, «I Miti poesia» Mondadori, Milano 1997.
—, *83 (459)*, in *Lettere. 1845-1886*, a cura di Barbara Lanati, Einaudi, Torino 1982.
Fiorini, Sofia, *La logica del merito*, Interno Poesia, Milano 2017.
Fortini, Franco, *L'animale*, in *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 2014.
Furnari, Gianluca, *Il primo appuntamento fu alla luce*, in *Vangelo elementare*, Raffaelli, Rimini 2015.
Heaney Seamus, *Consanguineità*, in *Poesie scelte*, trad. di Erminia Passannanti, Brindin Press, Salisbury 2009.
Herbert, Zbigniew, *Il ciottolo* e *Lo sgabello*, in *Rapporto dalla città assediata*, a cura di Pietro Marchesani, Adelphi, Milano 1993.
Handke, Peter, *Invocazione del mondo*, in *Il cielo sopra Berlino*, Wim Wenders, 1987.
Hughes, Ted, *Nel buio violino della valle*, *Lo sparo*, *La vita letteraria*, in *Poesie*, a cura di Nicola Gardini e Anna Ravano, Mondadori, Milano 2008.

—, *La vita letteraria*, in *Lettere di compleanno*, trad. di Anna Ravano, Mondadori, Milano 2000.
Kolmar, Gertrud, *L'intatta*, in *Metamorfosi e altre poesie*, trad. di Stefania Stefani, Edizioni Via del Vento, Pistoia 2008.
Leopardi, Giacomo, *L'infinito*, *Il pensiero dominante*, in *I canti*, Garzanti, Milano 2002.
Luzi, Mario, *Gemme*, in *L'opera poetica*, Mondadori, Milano 1998.
—, *Di che è mancanza questa mancanza*, in *Sotto specie umana*, Garzanti, Milano 1999.
Montale, Eugenio, *Falsetto*, *Piccolo Testamento*, *I limoni*, in *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1984.
Moore, Marianne, *Il pangolino*, *A una lumaca*, *Posso, Potrei, Devo*, *Che cosa sono gli anni*, in *Le poesie*, a cura di Lina Angioletti e Gilberto Forti, Adelphi, Milano 1991.
—, *Oh essere un drago*, trad. di Isabella Leardini.
Mussoni, Ivonne, *Ho ancora un filo rosso*, in *A un quarto d'ora di universo*, Heket, Bologna 2013.
—, *Non so camminare se mi guardi*, in *La corrente delle cose ultime*, Perrone, Roma 2017.
Ovidio, *Liber octavus*, in *Le Metamorfosi*, Newton Compton Editori, Roma 2013.
Plath, Sylvia, *Papà*, *Olmo*, trad. di Giovanni Giudici, in *Opere*, Mondadori, Milano 2002.
—, *Raccoglitore di muscoli a Rock Harbor*, in Semaus Heaney, *Il governo della lingua*, cit.
Rilke, Rainer Maria, *I*, in *I sonetti a Orfeo*, trad. di Franco Rella, Feltrinelli, Milano 2016.
—, *Risveglio del vento*, in *Liriche e Prose*, trad. di Vincenzo Errante, Sansoni Editore, Milano 1993.
Riccardi, Antonio, *Le bambine rimaste molto da sole*, in *Aquarama e altre poesie d'amore*, Garzanti, Milano 2009.
Rondoni, Davide, *Bartolomeo*, in *Il bar del tempo*, Guanda, Milano 1999.
Saba, Umberto, *Amai*, in *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1988.
Sereni, Vittorio, *Appuntamento a ora insolita*, in *Poesie*, Mondadori, Milano 1995.
Serragnoli, Francesca, *Ci vorrebbe proprio tutto*, in *Il rubino del martedì*, Raffaelli, Rimini 2010.
Shakespeare, William, *Sonetto 23*, in *Shakespeare in amore. Canzo-*

ni, sonetti e brani scelti per i giovani innamorati, a cura di Danilo Bramati e Gabriella Galzio, Salani, Milano 2000.

Thomas, Dylan, *La forza che nella verde miccia spinge il fiore*, in *Poesie*, trad. di Ariodante Marianni, Einaudi, Torino 1965.

Ungaretti, Giuseppe, *Commiato*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1992.

Williams, William Carlos, *Corrente*, in Vittorio Sereni, *Il musicante di Saint-Merry*, Einaudi, Torino 1981.

Whitman, Walt, *Oh me, oh vita*, in *Foglie d'erba*, trad. di Enzo Giachino, Einaudi, Torino 1990.

Wordsworth, William, *Il preludio*, in Seamus Heaney, *Il governo della lingua*, cit.

Ringraziamenti

Grazie: una parola che significa "bene" chiude queste pagine. Questo libro voleva esistere, da molto tempo preparava la propria storia. Anni prima avevo già incontrato tutte le persone che lo avrebbero realizzato; con ognuna di loro, fin dal primo momento, avevo avvertito un'amicizia innata e mi ero chiesta perché.

Carlo Carabba è stato il primo che una sera mi ha detto: «Devi scrivere questa storia»; il primo grazie è per lui.

Avevo scritto solo un lungo articolo quando ne ho parlato a Paola Violetti; in quelle pagine lei e Alberto Gelsumini hanno saputo vedere il corpo ancora invisibile del drago. Grazie Alberto, perché ogni cosa che mi hai detto all'inizio mi ha orientato per tutto il tempo. Grazie Paola, per la nostra amicizia, per le mille cose che ci diciamo, e perché anche tra mille cose tu trovi sempre quella giusta.

Grazie a Paolo Valentino che ha l'arte di rendersi invisibile, ma anche lui è un domatore: ha saputo toccare questo libro in modo perfetto.

Grazie a Ivonne Mussoni, che per prima ha letto ogni pagina. Siamo stati tutti ingaggiati dal drago.

Grazie a Linda e a tutti i ragazzi e i bambini che in questi anni hanno attraversato i miei laboratori e la mia vita, anche quelli che qui non avete incontrato; c'erano anche loro, correvano tutti con noi in questo bosco.

Grazie a Davide Rondoni, fin da quei primi segni a matita sulle mie poesie, da lui ho imparato a fare laboratorio.

Grazie a tutti i poeti che mi sono stati maestri, in queste pagine ne ho citati solo alcuni.

Grazie a Elisa Donzelli, mia grande compagna di caccia in poe-

sia. Grazie a Giovanni Turria per l'arte di rendere bellissimo l'inchiostro nero.

Grazie al dottor Fabio Piccini, il primo a intravedere questa strada. Grazie a Valerio Grutt, che teneva insieme a me il laboratorio nel reparto di disturbi del comportamento alimentare e che mi aveva invitato a farlo.

Grazie a Milena De Luigi, l'insegnante che per prima, molti anni fa, mi ha invitato a entrare nell'aula magna del liceo Einstein di Rimini per tenere un laboratorio di poesia. Grazie a tutti gli insegnanti che in questi anni hanno dedicato tempo e impegno ai miei laboratori, ai dirigenti scolastici che hanno fatto entrare la poesia nelle loro scuole, in particolare ad Alberta Fabbri, Giuseppe Prosperi, Ileana Belluzzi, Chiara Giovannini, Franca Berardi. Grazie a Cristiana Poggio, Ilaria Poggio, Davide Iervolino e a tutti i docenti incontrati a Piazza dei Mestieri. Grazie a tutti gli Amici di Gigi. Grazie al prof. Giovanni Matteucci, a Valeria Righi, a Maddalena De Franchis e al prof. William Raffaeli. Grazie a Lorella Camporesi e Annamaria Aureli che quest'anno hanno portato il mio drago tra i banchi delle elementari e delle medie, hanno reso ancora più bella la compagnia che corre in questo bosco.

Grazie a Franca Simoncini, la maestra che quando facevo le elementari ha saputo guardare oltre la disgrafia e ha ascoltato il mio ritmo.

Grazie alle famiglie dei miei ragazzi, che hanno permesso di raccontare le loro storie.

Grazie alla mia famiglia, che mi lascia essere ciò che sono.

FUCK THE SIAE | DALLA PARTE DI CHI CREA

Aut. LL - 50 - 2018

Mondadori Libri S.p.A.

Questo volume è stato stampato
presso ELCOGRAF S.p.A.
Stabilimento - Cles (TN)

Stampato in Italia - Printed in Italy